



UNIVERSIDADE DA BEIRA INTERIOR
Artes e Letras

***A Visão da Mulher na Obra Romanesca de Eça de
Queirós e de Machado de Assis***

Sandra Cristina Fernandes Morais

Tese de Doutoramento em Letras

(3º ciclo de estudos)

Orientadora: Prof. Doutora Cristina da Costa Vieira

Covilhã, fevereiro de 2016

*À minha família, ao Daniel, à Kali
e aos meus amigos,
por tudo.*

Agradecimentos

Esta tese de doutoramento não poderia ter sido concluída sem a sábia orientação da Professora Doutora Cristina Vieira. Para ela o nosso muito obrigada, pela atenção que nos dedicou, pelo tempo que nos dispensou, pelos conselhos que nos deu, pela bibliografia que nos concedeu, pela sua atitude harmoniosa na discussão de ideias, mas também pela sua amizade. Este agradecimento estende-se ao Professor Doutor Henrique Manso pelo apoio concedido.

Como não podia deixar de ser, agradeço a todos os amigos, entre os quais destaco a Maria Dulce, José Manuel, Tânia Churro e Henry Robalo que me foram apoiando durante esta longa caminhada, tendo sempre uma palavra amiga e consoladora nos momentos mais difíceis.

E como os últimos são sempre os primeiros, quero agradecer aos meus pais, Artur e Emília, que sempre acreditaram em mim e me proporcionaram mais uma etapa de realização pessoal e pelo seu constante carinho; aos meus irmãos, Rui e Tiago, pelo carinho, amizade e confiança que sempre me demonstraram. Ao meu namorado, Daniel, que sempre me incentivou e motivou, pelo seu afeto e apoio incondicional, pela colaboração dada ao longo destes cinco anos e pela atenção e eterna paciência nos momentos mais difíceis deste percurso. E como não podia deixar de ser à Kali pela alegria que me proporcionou e continua a proporcionar, tornando os dias tristes em dias alegres.

Resumo

Eça de Queirós (1845-1900) e Machado de Assis (1839-1908) representam, respetivamente, o expoente máximo do romance oitocentista português e brasileiro. Os paralelismos entre os dois prosadores radicam porventura no facto de ambos terem vivido na mesma época, a segunda metade do século XIX, fazendo ambos escola no realismo e no naturalismo com uma fase inicial romântica. Acresce a isto o facto de Eça e Machado serem figuras com igual peso nos respetivos países. Mas um estudo comparativista entre estes autores justifica-se, sobretudo, pelo fato de ambos focarem temáticas semelhantes, ainda que, como é óbvio, haja idiossincrasias a assinalar. Abordaremos aqui a visão da mulher na obra romanesca dos dois autores. Dentro da temática «da visão da mulher» iremos analisar o papel desempenhado por todas as personagens femininas, quer seja o relevo que alcançam (protagonistas, secundárias ou figurantes), quer sejam os papéis sociais que os autores lhes atribuem (mães, donas-de-casa, escritoras, amantes, empregadas domésticas, prostitutas, entre outros), quer sejam os papéis axiológicos que lhes são colados (heroínas, vítimas, vilãs ou anónimas). Curiosamente, os primeiros romances pertencem a movimentos estéticos diferentes: os de Machado inserem-se no romantismo, e os de Eça, no realismo. Será que a diferença desses movimentos altera a forma como os autores representam as suas primeiras personagens femininas? E se houver diferença, será que é assim tão relevante? E poderemos, por fim, deduzir a partir destas personagens femininas a visão que os autores em questão têm das mulheres?

Tendo em conta o tema por nós escolhido, o nosso método de trabalho será, necessariamente, o comparativismo. Isto significa que é necessário procurar os pontos de contacto entre os dois romancistas, vendo onde são semelhantes, mas também onde se distinguem.

Palavras-chave

Machado de Assis; Eça de Queirós; Personagem; Feminino; Visão

Abstract

Eça de Queirós (1845-1900) and Machado de Assis (1839-1908) represent, the maximum exponent of the nineteenth-century Portuguese and Brazilian novel, respectively. The resemblances between both prose writers are perhaps rooted in the fact that both have lived at the same time, the second half of the nineteenth century, in which they dwelled on realism and naturalism with an early romantic stage. Moreover, Eça and Machado were figures with equal weight in the respective countries. But a comparative study of these authors is mainly justified by the fact that both addressed a similar thematic, although, there are of course, idiosyncrasies to report. We will discuss the woman's view in both authors romantic work. Within the «woman's view» theme we will examine the role of all the female characters, whether the relief that they reach (as protagonists, secondary or extras), or the social roles the authors have attributed to them (mothers, housewife, writers, lovers, maids, prostitutes, etc.), or the axiological roles glued to them (heroes, victims, villains or axiologically dubious roles). Interestingly, the early novels belong to different aesthetic movements: Machado's fall within the romanticism, and Eça's on the realism. Does the difference of these movements changes the way the authors represent their first female characters? And if there is a difference, is it so important? And can we finally derive the considered authors' views on women from these female characters?

Considering the chosen theme, our working method will necessarily be the comparativism. This means that it is necessary to seek for similar points between the two novelists, seeking which are similar, but also, which are unlike.

Keywords

Machado de Assis; Eça de Queirós; Character, Female, View

“O ser que é, para a maior parte dos homens, a fonte das mais vivas, e diga-se mesmo, para vergonha das voluptuosidades filosóficas, dos mais duradouros prazeres; o ser para quem ou e proveito de quem se dirigem todos os seus esforços; esse ser terrível e incomunicável como Deus (com a diferença de que o infinito não se comunica porque cegaria e esmagaria o finito, enquanto o ser de que falamos é talvez apenas incompreensível porque não tem nada para comunicar), esse ser em quem Joseph de Maistre *via um belo animal*, cujas graças alegravam e tornavam mais fácil o jogo sério da política; para quem e por quem se fazem e se desfazem fortunas; para quem, mas sobretudo *por quem*, os artistas e os poetas compõem as suas mais delicadas joias; de quem advêm os prazeres mais enervantes e as dores mais fecundas, a mulher, numa palavra, não é apenas para o artista em geral, e para o Sr. G. em particular, a fêmea do homem.”

(Baudelaire, *O Pintor da Vida Moderna*)

Índice

Introdução.....	1
1 Justificação da escolha do tema.....	1
2 Papel da mulher oitocentista.....	10
3 Delimitação do <i>corpus</i>	15
4 Objetivos.....	16
5 Metodologia.....	18
6 Limites.....	21
7 Esclarecimentos teóricos das palavras-chave.....	22
7.1 Romance e novela.....	22
7.2 Personagem e pessoa.....	27
7.3 Personagem redonda e plana.....	33
7.4 Relevo.....	35
7.5 Visão e focalização.....	37
7.6 Caracterização e descrição.....	40
7.7 Papel axiológico.....	43
7.8 Espaço.....	49
Capítulo 1 Machado e Eça: vida e obra.....	53
1.1 Biobibliografia.....	53
1.2 Enquadramento estético dos romances.....	58
1.2.1 Romantismo.....	58
1.2.2 O Romantismo em Eça e Machado.....	61
1.2.3 Realismo e Naturalismo.....	63
1.2.4 O Realismo e o Naturalismo em Eça e Machado.....	67
Capítulo 2 Identificação, papel social e relevo diegético das personagens femininas da obra romanesca queirosiana e machadiana.....	69
2.1 Prolegómenos.....	69
2.2 Personagens femininas com designação onomástica.....	70
2.2.1 Apelação formal completa.....	70
2.2.2 Apelação formal por grau nobiliárquico e apelido.....	76
2.2.3 Apelação formal por nome próprio e grau nobiliárquico.....	81
2.2.4 Apelação formal por grau nobiliárquico.....	82
2.2.5 Apelação formal por nome próprio e apelido.....	86
2.2.6 Apelação formal por apelido.....	100
2.2.7 Apelação formal por nome próprio.....	105
2.2.8 Apelação informal por alcunha.....	128

2.2.9	Apelação informal por abreviatura	130
2.3	Personagens femininas com designação categorial	131
2.3.1	Categoria sexual	131
2.3.2	Categoria relacional.....	139
2.3.2.1	Relação de parentesco.....	139
2.3.2.2	Relação de trabalho.....	151
Capítulo 3 Visão subjetal das personagens femininas romanescas queirosianas e machadianas 165		
3.1	Prolegómenos	165
3.2	Visão subjetal incidindo sobre as próprias personagens femininas	167
3.3	Visão subjetal incidindo sobre outras personagens.....	200
3.3.1	Personagens femininas.....	200
3.3.2	Personagens masculinas	231
3.4	Visão subjetal incidindo sobre tópicos extra-personagens	257
Capítulo 4 Visão objetal incidindo sobre as personagens femininas romanescas machadianas e queirosianas271		
4.1	Prolegómenos	271
4.2	Objeto de visão do narrador.....	271
4.3	Objeto de visão de personagens masculinas.....	383
Capítulo 5 Mutabilidade da visão das personagens femininas queirosianas e machadianas 389		
5.1	Prolegómenos	389
5.2	Personagens redondas ou planas.....	390
5.3	Evolução ou permanência da visão subjetal das personagens femininas	402
5.4	Evolução ou permanência da visão objetal das personagens femininas	407
Conclusão		409
Bibliografia.....		413
Bibliografia ativa.....		413
Obras de Machado de Assis.....		413
Obras de Eça de Queirós.....		413
Bibliografia passiva		413
Sobre vida e época de Machado de Assis		413
Sobre vida e época de Eça de Queirós		414
Sobre obra de Machado de Assis		414
Sobre obra de Eça de Queirós		416
Sobre vida e/ou obra de Machado de Assis e de Eça de Queirós		419
Sobre género feminino e mulheres oitocentistas		419
Sobre personagem		420
Sobre descrição		421

Bibliografia Geral	422
Outras obras literárias citadas	422
Sobre romantismo	422
Sobre realismo e naturalismo.....	422
Sobre romance	423
Sobre comparativismo	424
Enciclopédias e outras obras de referência.....	424

Introdução

1 Justificação da escolha do tema

Eça de Queirós (1845-1900) e Machado de Assis (1839-1908) representam, respetivamente, o expoente máximo do romance oitocentista português e brasileiro. Sobre o romancista português Maria Filomena Mónica declara:

[...] a ironia que vem com o cepticismo, acabou por se lhe impor. Eça sabia que ela era o meio ideal para que a sensibilidade não degenerasse em sentimentalismo, doença crónica da literatura portuguesa. Mesmo antes de partir tinha já uma grande facilidade em olhar o país como se estivesse de fora. Por outro lado, a percepção da inconsistência subjacente, quer à vida individual, quer às instituições, levou-o a ser um mestre do humor. Eça não pode, todavia, ser qualificado, como o fez Oliveira Martins, de «humorista». Nem de escritor satírico. Nem de ensaísta pícaro. Nem de romancista de costumes. Era tudo isso e muito mais.¹

Ainda sobre Eça, afirma Carlos Reis:

[...] os grandes romances de Eça constituem marcos fundamentais do realismo e mesmo de toda a literatura portuguesa, não se esgota neles o relevante contributo facultado pelo escritor à nossa história literária e à nossa cultura. Ao longo da sua vida literária de cerca de trinta e cinco anos, Eça cultivou também o conto, a crónica de imprensa, a hagiografia, a biografia, a literatura de viagens, o ensaio crítico, envolveu-se em polémicas, revelou-se notável epistológrafo, prefaciou obras de outros escritores, produziu importantes textos de reflexão doutrinária, fundou e dirigiu a *Revista de Portugal*, etc., etc.²

No que ao escritor brasileiro diz respeito, Massaud Moisés declara:

[...] pela vida e pela obra, Machado de Assis é, inquestionavelmente, o grande vulto de nossas Letras: rara aliança entre um projecto existencial que se cumpriu religiosamente, com a certeza dos visionários e determinados, e a obra, esculpida sem pressa, inspirada no lema da fusão harmónica da forma com a ideia, do pensamento com a estrutura.”³

Igualmente sobre Machado, afirma Alfredo Bosi, que o “ponto mais alto e mais equilibrado da prosa realista brasileira acha-se na ficção de Machado de Assis”⁴. Ainda sobre o escritor brasileiro, Lygia Marina Moraes declarou:

A obra de Machado ficou como um retrato social do Segundo Império; ele foi o romancista de seu tempo e de sua cidade. [...] Pode-se afirmar que Machado de

¹ Cf. Maria Filomena Mónica, *Eça de Queirós*, Lisboa, Quetzal, 2001, p. 365.

² Cf. Carlos Reis, “Eça de Queirós do Romantismo à Superação do Naturalismo”, in Carlos Reis (dir.), *História da Literatura Portuguesa*, volume 5, *O Realismo e o Naturalismo*, Lisboa, Alfa, 2001, p. 208.

³ Cf. Massaud Moisés, *História da Literatura Brasileira*, vol. III, *Realismo*, São Paulo, Cultrix, 9ª ed., 1999, p. 117.

⁴ Cf. Alfredo Bosi, *História Concisa da Literatura Brasileira*, São Paulo, Cultrix, 3ª ed., 1997, p. 193.

Assis, ao longo de cinquenta anos de dedicação constante à literatura, tornou-se o maior e mais completo homem de letras do Brasil.⁵

Trata-se indubitavelmente de dois autores consagrados, por mérito próprio, tendo em conta a qualidade da sua escrita⁶, e por reconhecimento acadêmico, que os torna parte integrante daquilo que Harold Bloom chamou cânone literário⁷, isto é, o escol dos incontornáveis. Não é por isso de admirar que as suas obras tenham suscitado inúmeros estudos, atraindo a atenção de críticos literários de grande nomeada: no caso do autor português, encontramos, por exemplo, Carlos Reis, responsável em Portugal pela edição crítica da obra queirosiana e de ensaios sobre a obra queirosiana, como por exemplo *Estatuto e Perspectivas do Narrador na Ficção de Eça de Queirós*, e A. Campos Matos, coordenador de um dicionário sobre Eça de Queirós⁸; no caso de Machado de Assis, podemos referir Eugénio Gomes, tem vários estudos sobre Machado como é o caso de “O Testamento Estético de Machado de Assis” e *O Enigma de Capitu*, e Francisco Pati, responsável pelo *Dicionário de Machado de Assis*⁹.

A opção por estes autores não foi, todavia, uma escolha casuística de escritores consagrados. Trata-se, acima de tudo, de um apreço muito grande pelo estilo e pelas temáticas quer de Eça de Queirós, quer de Machado de Assis. Já conhecíamos o primeiro devido ao nosso percurso escolar e acadêmico, sendo que por essa via tivemos oportunidade de aprofundar o nosso conhecimento d’*Os Maias* (1888), aquando do 10º ano, e d’*O Primo Basílio* (1878) e d’*A Ilustre Casa de Ramires* (1900)¹⁰, a nível universitário, na cadeira de Literatura Romântica e Realista. O gosto ficou, e a nossa relação com Eça de Queirós não se quedou pela leitura obrigatória de obras inscritas em programas curriculares, passando então à pura fruição literária, como aconteceu com *A Capital* (1925), *A Cidade e as Serras* (1901), *A Relíquia* (1887), *A Correspondência de Fradique Mendes* (1900)¹¹, *Contos* (1902) e *O Mistério da Estrada de Sintra*

⁵ Cf. Lygia Marina Moraes, *Conheça o Escritor Brasileiro Machado de Assis*, Rio de Janeiro, Record, 3ª ed., 1979, pp. 18-19.

⁶ A qualidade artístico-estilística destes autores foi já analisada por autores como Guerra da Cal, no que concerne a Eça, e Castelar de Carvalho, no que diz respeito a Machado de Assis. Cf. Ernesto Guerra da Cal, *Lengua y Estilo de Eça de Queiroz*, tomos 4 e 5, Coimbra, Universidade de Coimbra, 1984; Castelar de Carvalho, *Dicionário de Machado de Assis - Língua, Estilo, Temas*, Rio de Janeiro, Lexikon, 2010.

⁷ Harold Bloom afirma que cânone literário “meant the choice of books in our teaching institutions [...]”. Cf. Harold Bloom, *The Western Canon*, London, Papermac, 1996, p. 15.

⁸ Esta edição crítica, com a chancela da IN-CM, iniciada em 1992, não abrange ainda a totalidade da obra eciana, mas já conta com títulos como *O Crime do Padre Amaro*, *Contos I*, *A Capital*, *O Mandarim*, *Alves & C.ª*, *Textos de Imprensa VI* e *A Ilustre Casa de Ramires*. O ensaio *Estatuto e Perspectivas do Narrador na Ficção de Eça de Queirós* foi publicado pela Almedina Por outro lado, a 2ª edição do *Dicionário de Eça de Queirós*, organizado e coordenado por A. Campos Matos, foi publicado em 1993, pela editora Caminho, e em 2000 a mesma editora publicou um *Suplemento* desse *Dicionário*.

⁹ Sobre estas obras machadianas de Eugénio de Gomes cf. Eugénio Gomes, *O Enigma de Capitu: Ensaio de Interpretação*, Rio de Janeiro, Olympio, 1967; e cf. Eugénio Gomes, “O Testamento Estético de Machado de Assis”, in *Machado de Assis, Obra Completa*, Rio de Janeiro, Aguilar, vol. III, 1959, pp. 57-79. O *Dicionário de Machado de Assis* foi editado em São Paulo pela Rêde Latina.

¹⁰ Cf. Sempre que durante a nossa tese forem dados exemplos destas obras, os mesmos serão apenas seguidos do número da página em corpo de texto, sendo estas as edições utilizadas: Eça de Queiroz, *Os Maias*, Lisboa, Livros do Brasil, 2008; *Idem*, *O Primo Basílio*, Porto, Porto Editora, 2007; *Idem*, *A Ilustre Casa de Ramires*, Edição Crítica das obras de Eça de Queirós, Carlos Reis (coord.), Elena Losada Soler (ed.), Lisboa, IN -CM, 1999.

¹¹ Cf. Sempre que durante a nossa tese forem dados exemplos destas obras, os mesmos serão apenas seguidos do número da página em corpo de texto, sendo estas as edições utilizadas: Eça de Queiroz, *A*

(1870). Fascina-nos neste autor a simbiose da verosimilhança do seu universo ficcional e o poder das intervenções satíricas do narrador sem soçobrar num pessimismo desesperançado, recordemos o famoso final simbólico d'*Os Maias*: “Então, para apanhar o americano, os dois amigos romperam a correr desesperadamente pela Rampa de Santos e pelo Aterro, sob a primeira claridade do luar que subia.”¹² Machado de Assis, por outro lado, constitui uma descoberta recente, já ao nível universitário, no âmbito das cadeiras de Crítica e Criação Literária e de História da Cultura Brasileira. Em ambas, o romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881)¹³ atraiu-nos em virtude da fina sátira social perpassada nessa obra e que em parte nos fazia recordar o estilo queirosiano. Estes ecos, aliás, não se podem explicar cabalmente pelo facto de os dois escritores se filiarem nas mesmas tendências literárias, o realismo e o naturalismo. E, por conseguinte, ao apreço por Eça e por Machado acresceu a surpresa diante de paralelismos de dois autores que, ao que nos consta, não privaram de perto, mas estiveram separados nas suas vidas por um largo Oceano Atlântico. Comparar estes romancistas surge, assim, no nosso espírito como uma opção natural para a nossa tese de doutoramento. Confessamos que não somos originais neste propósito. Vejam-se as atas do *Simpósio Internacional Eça & Machado* (2005), organizado por Beatriz Berrini¹⁴, e o ensaio *Eça Discípulo de Machado? Formação de Eça de Queirós* (1963), de Alberto Machado Rosa¹⁵. O facto é que esta comparação se justifica plenamente por serem ambos da mesma época, a segunda metade do século XIX; por ambos fazerem escola no realismo e no naturalismo com uma fase inicial romântica; por ambos serem figuras com igual peso nos respetivos países; e pelo facto de ambos focarem temáticas semelhantes, ainda que, como é óbvio, haja idiossincrasias a assinalar. Dentro destas temáticas, talvez em virtude do nosso acesso à obra machadiana *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, chamou-nos a atenção o papel da mulher. Este papel nas obras ecianas e machadianas foi já alvo de estudos por parte de diversos investigadores. Quando optámos por estudar os romances destes autores na nossa tese de doutoramento, já estávamos cientes da dificuldade em podermos vir a ser inovadores. No entanto, o tema da visão da mulher no conjunto dos romances ecianos e machadianos ainda não foi trabalhado a fundo por nenhum investigador. De facto, os estudos já existentes não abarcam a totalidade da obra queirosiana ou da obra machadiana, e se limitarmos o *corpus* ao texto romanesco, nem mesmo este foi trabalhado na íntegra no que concerne ao papel da mulher. Alguns títulos são até ilusórios, pois dão uma noção de um estudo completo sobre a temática em questão, mas, na realidade, trata-se de análises superficiais ou restringidas a apenas algumas personagens femininas, normalmente às

Capital, Edição Crítica das obras de Eça de Queirós, Carlos Reis (coord.), Luiz Fagundes Duarte (ed.), Lisboa, IN-CM, 1992; *Idem*, *A Cidade e as Serras*, Lisboa, Livros do Brasil, 2008; *Idem*, *A Relíquia*, Lisboa, Livros do Brasil, 2007; *Ibidem*, *A Correspondência de Fradique Mendes*, Lisboa, Livros do Brasil, 2002

¹² Cf. *Idem*, *Os Maias*, p. 725.

¹³ Sempre que durante a nossa tese forem dados exemplos desta obra, os mesmos serão apenas seguidos do número da página, sendo esta a edição utilizada: Machado de Assis, *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, Alfragide, Dom Quixote, 2010.

¹⁴ Cf. Beatriz Berrini (org.), *Eça & Machado: conferências e textos das mesas redondas do Simpósio Internacional Eça & Machado, Setembro de 2003*, São Paulo, Educ, 2005.

¹⁵ Cf. Alberto Machado Rosa, *Eça Discípulo de Machado? Formação de Eça de Queirós, 1875-1880*, ed. rev. e atualizada, Lisboa, Presença, 1965.

protagonistas: é o que sucede com os ensaios *As Mulheres na Obra de Eça de Queirós* (1943), de Luís de Oliveira Guimarães¹⁶, e *Essas Mulheres Machadianas* (2007), de Adriane Costa de Oliveira Coimbra¹⁷. Além disso, não existe ainda nenhum estudo efetuado sobre a visão da mulher na obra romanesca dos dois autores numa perspetiva comparatista desta dimensão. Há apenas cotejos parcelares entre alguns romances ecianos e machadianos a propósito da personagem feminina, dando, por conseguinte, uma perspetiva limitada da questão. A incompletude dos estudos comparatistas e não comparatistas sobre a temática constituiu, sem dúvida, uma razão adicional para a escolha do nosso tema. Justifiquemos, com provas adicionais, aquilo que pode parecer uma conclusão temerária.

Há estudos genéricos de grande seriedade sobre Eça de Queirós e Machado de Assis que teremos também em conta. Destacamos *Sobre Eça de Queirós* (2002), de A. Campos Matos; *Eça de Queirós* (2001), de Maria Filomena Mónica; *Construção da Narrativa Queirosiana: o Espólio de Eça de Queirós* (1989) e *Estudos Queirosianos: sobre Eça de Queirós e a sua obra* (1999), de Carlos Reis; *Machado de Assis, Escritor em Formação* (2000), de Lúcia Granja; *Conheça o Escritor Brasileiro Machado de Assis* (1979), de Lygia Marina Moraes; *Machado de Assis: uma revisão* (1998), de AA. VV.; e *La Bibliothéque de Machado de Assis* (1961), de Jean Michel Massa. Queremos ainda destacar os seguintes dicionários: *Dicionário de Eça de Queiroz* (1988), organizado e coordenado por A. Campos Matos; *Dicionário das Personagens de Eça de Queirós* (1987), de Francisco Santana e Maria Ilda Leitão; e *Dicionário de Machado de Assis: História e Biografia das Personagens*, de Francisco Pati¹⁸. Mas estes ensaios ou dicionários não trabalham a temática feminina em particular, ainda que sejam uma referência importante para esta tese de doutoramento. Quanto a teses, dissertações e ensaios realizados sobre a mulher e a personagem feminina em Eça e Machado individualmente, no que concerne ao escritor português, começamos por destacar o ensaio de Luís de Oliveira Guimarães, *As Mulheres na Obra de Eça de Queirós* (1943): o autor aborda questões como o amor e a moda e analisa a forma como Eça pinta a mulher, isto é, como ele vê a mulher¹⁹. Francisco José Costa Dantas, na tese de doutoramento *A Mulher no Romance de Eça de Queirós* (1989), também foca a mulher, só que ao contrário do autor anterior, fá-lo apenas na obra romanesca queirosiana, deixando de parte o género do conto, trabalhado por Oliveira Guimarães²⁰. Já Zenilda dos Anjos Queiroz, em *Um Perfil da Mulher Queirosiana: Análise das Personagens Femininas em O Crime do Padre Amaro, O Primo Basílio, Os Maias e A Cidade e as Serras* (1992), analisa as figuras femininas queirosianas de forma a poder construir um perfil da mulher em Eça de Queirós²¹. Maria Saraiva de Jesus, em *A*

¹⁶ Cf. Luís de Oliveira Guimarães, *As Mulheres na Obra de Eça de Queirós*, São Paulo, Clássica, 1943.

¹⁷ Cf. Adriane Costa de Oliveira Coimbra, *Essas Mulheres Machadianas*, Belo Horizonte, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, 2007.

¹⁸ Cf. Francisco Pati, *Dicionário de Machado de Assis: História e Biografia das Personagens*, São Paulo, Rêde Latina Editôra, s/d.

¹⁹ Cf. Luís de Oliveira Guimarães, *As Mulheres na Obra de Eça de Queirós*.

²⁰ Cf. Francisco José Costa Dantas, *A Mulher no Romance de Eça de Queirós*, São Paulo, Universidade de São Paulo, 1989.

²¹ Cf. Zenilda dos Anjos Queiroz, *Um Perfil da Mulher Queirosiana: Análise das Personagens Femininas em O Crime do Padre Amaro, O Primo Basílio, Os Maias e A Cidade e as Serras*, São Paulo, Universidade Estadual Paulista, 1992.

Representação da Mulher na Narrativa Realista-Naturalista (1997), faz a análise da forma como os escritores que eram filiados na novela realista-naturalista representavam a mulher. A autora utilizou como objeto de estudo os romances queirosianos *O Crime do Padre Amaro*, *O Primo Basílio*, *Os Maias* e *A Cidade e as Serras*, além de obras de outros autores. Na primeira obra citada, a autora estuda a forma como Eça critica satiricamente o clero recorrendo ao erotismo da mulher, o que implica focar “traços físicos que determinam a atracção entre homem e mulher, [...] todo o processo psíquico que os leva para os braços um do outro, no caminho derrapante dos amores proibidos.”²² Desta obra, as personagens femininas mais caracterizadas são as beatas, enquanto personagem colectiva, e Amélia, como personagem individual. N’ *O Primo Basílio*, Maria Saraiva de Jesus observa a crítica feita por Eça à deficiente educação da mulher do século XIX, sendo esta a causa principal da sua fraca formação moral, o que facilita a fraqueza da mulher perante a sedução masculina, conduzindo-a ao adultério. Essa deficiente educação agudiza-se com a leitura de romances ultrarromânticos por parte das mulheres, como sucede à personagem Luísa²³. N’ *Os Maias*, a investigadora analisa a relação incestuosa entre Carlos da Maia e Maria Eduarda e, novamente, a questão do adultério. Faz ainda um levantamento das características das personagens femininas deste romance e afere o fraco conhecimento que Eça tinha das mulheres, refletido nas suas personagens femininas. N’ *A Cidade e as Serras*, a investigadora faz a comparação entre a mulher do campo e a mulher da cidade, sendo que no primeiro espaço ela tem a liberdade para ser autêntica, ao contrário da mulher urbana²⁴. Na sua tese, Maria Saraiva de Jesus faz um estudo sobre a mulher ao longo da obra de Eça, mostrando que desde *O Crime do Padre Amaro* até à escrita d’ *A Ilustre casa de Ramires* aquela aparece sempre com uma conotação negativa ou envolvida em situações negativas. Só n’ *A Ilustre Casa de Ramires* e n’ *A Cidade e as Serras* a mulher é vista de forma positiva, e a ensaísta chega mesmo à conclusão de que a personagem feminina eciana que representa a mulher ideal é Joanhina, pertencente à última obra citada²⁵. Do seu estudo a autora conclui que nestas obras de Eça, à semelhança de outros autores oitocentistas, “as personagens masculinas encontram-se mais tipificadas do que as femininas, apresentando maior variedade de traços.”²⁶ Por outro lado, Rosana Afonso Sobral Dal Fabbro, em *Personagens Femininas Queirosianas e Pares na Literatura Européia* (2001), estabelece pontes entre as personagens femininas de Eça de Queirós e as personagens de obras de outros autores europeus oitocentistas²⁷, o que exclui, obviamente, Machado. Já Sónia Mara Ruiz Brown na dissertação *Um Olhar sobre as Serviçais Domésticas na Literatura Portuguesa* (2006) tem como objetivo principal estudar as personagens femininas que se dedicam aos trabalhos domésticos dentro da literatura realista e presencista. Nesta investigação, a autora inclui como objeto de estudo *O Primo Basílio*, de Eça de Queirós, onde se

²² Cf. Maria Saraiva de Jesus, *A Representação da Mulher na Narrativa Realista-Naturalista*, Aveiro, Universidade de Aveiro, 1997, pp. 57-58.

²³ Cf. *Ibidem*, p. 156.

²⁴ Cf. *Ibidem*, p. 256.

²⁵ Cf. *Ibidem*, p. 309.

²⁶ Cf. *Ibidem*, p. 412.

²⁷ Cf. Rosana Afonso Sobral Dal Fabbro, *Personagens Femininas Queirosianas e Pares na Literatura Européia*, São Paulo, Universidade de São Paulo, 2001.

limita a analisar as personagens Juliana e Joana²⁸. Quanto à dissertação de mestrado *Vivências do Feminino no Final de Oitocentos - Representação da Mulher em alguns Romances e Periódicos da Época* (2009), Paulo Armando da Cunha Silvestre analisa os mecanismos que determinam a construção social da feminilidade no final do século XIX, bem como as formas de formação educacional e social que caracterizavam a mulher desse tempo e estabelece paralelismos com a imagem feminina que era transmitida por alguns escritores do último quartel de Oitocentos. Para o seu estudo, o autor optou por analisar as seguintes obras queirosianas: *O Primo Basílio*, *Os Maias* e *A Cidade e as Serras*. No entanto, dentro destes romances, Paulo Silvestre analisa apenas as personagens Maria Monforte, Condessa de Gouvarinho e Maria Eduarda d'*Os Maias*; Luísa, Juliana e Leopoldina d'*O Primo Basílio*; e Joanhinha e Ti Vicência d'*A Cidade e as Serras*²⁹. Carolina Regina Morales, na dissertação de mestrado *Em Busca do Paraíso Vazio: a Transgressão Feminina em O Primo Basílio de Eça de Queirós* (2010), estuda os temas do livre-arbítrio, da busca da ascensão social, da realização/frustração dos anseios íntimos, da formação e da educação da mulher, da representação e da pena moral e religiosa do instinto sexual feminino³⁰. Porém, a personagem mais analisada neste estudo é Luísa, na sua caracterização psicológica e nas “suas estratégias para acomodar-se ou burlar o meio em que se encontra inserida [...] e como ocorre sua interação com os demais personagens, de acordo com os espaços sociais ocupados pelos mesmos, em relações de antagonismo, solidariedade ou franca competição.”³¹ No fim da dissertação, a ensaísta conclui que a mulher em geral, e as personagens femininas d'*O Primo Basílio* em particular, são vítimas da sociedade em que vivem e só elas têm conhecimento do seu potencial enquanto mulheres procurando evadir-se da sua vida quotidiana, como sucede com o envolvimento de Luísa num caso extraconjugal com Basílio³².

No que diz respeito a Machado de Assis, começamos pela dissertação de doutoramento de Maria Antonieta Raimundo, *A Adolescência Feminina nos Romances de Machado de Assis* (1963), que se restringe de facto à análise dessa faixa etária³³. Na dissertação *A Personagem Feminina no Romance de Machado de Assis* (1982), Therezinha Mucci Xavier estuda a reclusão da mulher do final do século XIX no Brasil: aquela dedica-se apenas à vida doméstica, tem poucas atividades educacionais e carece de aspirações profissionais. Porém, a ensaísta apenas faz a caracterização das personagens femininas principais de cada romance machadiano. As mais destacadas por Therezinha Xavier são Helena e Capitu, uma vez que estas, pelo seu pensamento e forma de agir, estavam mentalmente à frente da sua época. A investigadora chega à conclusão de que na primeira fase do autor o romance é marcado pelas personagens femininas enquanto os

²⁸ Cf. Sônia Mara Ruiz Brown, *Um Olhar sobre as Serviçais Domésticas na Literatura Portuguesa*, São Paulo, Universidade de São Paulo, 2006.

²⁹ Cf. Paulo Armando da Cunha Silvestre, *Vivências do Feminino no Final de Oitocentos - Representação da Mulher em alguns Romances e Periódicos da Época*, Lisboa, Universidade Aberta, 2009.

³⁰ Cf. Carolina Regina Morales, *Em Busca do Paraíso Vazio: a Transgressão Feminina em O Primo Basílio de Eça de Queirós*, São Paulo, Universidade de São Paulo, 2010, p. 9.

³¹ Cf. *Ibidem*, p. 12.

³² Cf. *Ibidem*, pp. 74-79.

³³ Cf. Maria Antonieta Raimundo, *A Adolescência Feminina nos Romances de Machado de Assis*, São Paulo, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 1963.

romances a partir de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* se passam a centrar nas masculinas³⁴. Já Ingrid Stein em *Figuras Femininas em Machado de Assis* (1984) analisa a mulher no contexto social do Rio de Janeiro da segunda metade do século XIX e estuda como e até que ponto Machado de Assis reflete sobre a realidade do universo feminino na sua obra, tentando, desta forma, aferir a visão machadiana da mulher³⁵. Maurício Nogueira Krause na dissertação *A História dos Subúrbios: o Feminino Burguês em Machado de Assis* (1993) faz uma caracterização das personagens femininas burguesas na obra machadiana³⁶. Por outro lado, Amélia Pietrani analisa as relações humanas e sociais no Brasil de finais do século XIX em *O Enigma Mulher no Universo Masculino Machadiano* (1998)³⁷. Juliana Primi em *Mulheres de Machado: Condição Feminina nos Romances da Primeira Fase de Machado de Assis* (2004) afere a condição da mulher na obra romanesca dessa fase do autor brasileiro³⁸. Na dissertação *Memórias Póstumas de Brás Cubas: A Caracterização de Virgília à Luz das Figuras de Linguagem* (2006), Tania de Cassia Silva aborda de modo inovador a personagem feminina machadiana, pois abandona a perspectiva sociológica dos estudos até então elaborados e adota uma perspectiva retórica da temática. De facto, a ensaísta caracteriza apenas a personagem Virgília, mas fá-lo através das figuras retóricas³⁹. Sueli do Roccio de Lara, em *A Literatura como Ponto de Partida para uma Reflexão Ética Feminista: Capitu a Anti-Sofia* (2006), analisa a personagem feminina principal do romance *Dom Casmurro*, Capitu, de forma a poder comprovar que esta transgride a imagem da mulher ideal⁴⁰. Já Moisés Raimundo de Souza em *A Personagem Feminina na Primeira Fase Machadiana: Helena e Iaiá Garcia* (2007) afere as mutações sofridas pelas personagens femininas no período de transição do romantismo para o realismo, analisando a postura da mulher do século XIX face à relação amorosa. Para isso, baseia a sua análise nas figuras Helena e Iaiá Garcia⁴¹. Adriene Costa de Oliveira Coimbra na dissertação *Essas Mulheres Machadianas...* (2007) analisa principalmente as personagens Capitu, personagem feminina de *Dom Casmurro*, Virgília, de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, Sofia, de *Quincas Borba*, Flora, de *Esau e Jacó*, e Fidélia, de *Memorial de Aires*⁴². Como afirma a autora, nesta fase da maturidade, Machado de Assis concebe as “suas personagens femininas singularmente fora dos modelos da sociedade aristocrática do final do século XIX.”⁴³ E coloca-as “na condição de transgressoras com a sua inserção no universo

³⁴ Cf. Therezinha Mucci Xavier, *A Personagem Feminina no Romance de Machado de Assis*, Rio de Janeiro, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 1982.

³⁵ Cf. Ingrid Stein, *Figuras Femininas em Machado de Assis*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1984.

³⁶ Cf. Maurício Nogueira Krause, *A História dos Subúrbios: o Feminino Burguês em Machado de Assis*, Rio de Janeiro, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1993.

³⁷ Cf. Amélia Pietrani, *O Enigma Mulher no Universo Masculino Machadiano*, Niterói, Universidade Federal Fluminense, 1998.

³⁸ Cf. Juliana Primi, *Mulheres de Machado: Condição Feminina nos Romances da Primeira Fase de Machado de Assis*, São Paulo, Universidade de São Paulo, 2004.

³⁹ Cf. Tania de Cassia Silva, *Memórias Póstumas de Brás Cubas: a Caracterização de Virgília à Luz das Figuras de Linguagem*, São Paulo, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2006.

⁴⁰ Sueli do Roccio de Lara, *A Literatura como Ponto de Partida para uma Reflexão Ética Feminista: Capitu a Anti-Sofia*, Rio de Janeiro, Universidade Gama Filho, 2006.

⁴¹ Cf. Moisés Raimundo de Souza, *A Personagem Feminina na Primeira Fase Machadiana: Helena e Iaiá Garcia*, São Paulo, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2007.

⁴² Cf. Adriene Costa de Oliveira Coimbra, *Essas Mulheres Machadianas...*

⁴³ Cf. *Ibidem*, pp. 10-11.

masculino, de forma inquestionável, e as apresenta cientes de seu papel individual, cultural e social.”⁴⁴ Na monografia *A Crítica Machadiana em Dom Casmurro: estudo da alegoria feminina como crítica ao sistema republicano no final do século XIX* (2009), Ana Patrícia Sá Martins estuda o papel que a mulher deveria assumir na sociedade brasileira de então recorrendo às personagens D. Glória e Capitu do romance *Dom Casmurro*. A historiadora afere também a crítica que Machado faz à política e à sociedade brasileira, sobretudo a carioca⁴⁵.

Passemos agora à exposição sucinta de artigos relevantes sobre a temática feminina na obra queirosiana. Continuando a seguir um critério cronológico, o artigo “No centenário de «O Primo Basílio»: Luísa ou a triste condição (feminina) portuguesa” (1978), de João Medina, explica essa personagem como fruto de uma sociedade pobre de imaginação e que devido à sua relação com Basílio, acaba por ser vítima da empregada Juliana. Através da análise de Luísa, o autor procura mostrar a condição feminina do século XIX⁴⁶. Também Lílian Lopondo faz uma análise das personagens femininas e do seu conformismo perante a vida nesse romance queirosiano em “As Personagens Femininas e a Retórica do Conformismo em *O Primo Basílio*” (1997), um estudo de seis páginas. No entanto, a ensaísta apenas foca Luísa, Juliana e Leopoldina, apresentando estas como casos paradigmáticos do ideário feminino realista⁴⁷. Já Regina Michelli Ferretti a propósito d’*A Ilustre Casa de Ramires* analisa “Eça de Queirós e a Ilustre Casa do Universo Feminino” (1997). Neste artigo de quinze páginas, a investigadora faz a caracterização das personagens femininas “a alcoviteira”, Maria Mendonça, Gracinha e Ana Lucena, dando especial atenção às duas últimas. O estudo recai sobre o papel das figuras femininas na sociedade e a compara-o com o desempenhado pelas masculinas⁴⁸.

No que concerne a artigos sobre a temática feminina em Machado de Assis, destacamos “O Rio Lusóforo de Machado de Assis - Análise da Personagem Marcela das *Memórias Póstumas de Brás Cubas*” (2006), de Rodrigo Camargo de Godoi. Neste artigo de dezassete páginas, procura-se identificar as hostilidades feitas ao imigrante português no Rio de Janeiro do século XIX, auxiliando-se na figura de Marcela⁴⁹. Já Helder Macedo, em “Os Interstícios da Psicologia” (2008), faz uma breve abordagem da mulher machadiana, destacando as personagens Virgília, d’*As Memórias Póstumas de Brás Cubas*, e Capitu, de *Dom Casmurro*. Neste artigo do *Jornal de Letras*, Helder Macedo afirma que o que Machado de Assis “está sempre a tentar fazer é

⁴⁴ Cf. *Ibidem*, p. 11.

⁴⁵ Cf. Ana Patrícia Sá Martins, *A Crítica Machadiana em Dom Casmurro: estudo da alegoria feminina como crítica ao sistema republicano no final do século XIX*, São Luís, Universidade Estadual do Maranhão, 2009.

⁴⁶ Cf. João Medina, “No centenário de «O Primo Basílio»: Luísa ou a triste condição (feminina) portuguesa”, in Jacinto Prado Coelho (dir.), *Colóquio Letras*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, nº 46, Novembro de 1978, pp. 5-10.

⁴⁷ Cf. Lílian Lopondo, “As Personagens Femininas e a Retórica do Conformismo em *O Primo Basílio*”, in Elza Miné e Benilde Justo Caniato (org.), *150 Anos com Eça de Queirós - Anais do III Encontro Internacional de Queirosianos 1995*, São Paulo, Centro de Estudos Portugueses: Área de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 1997, pp. 583-588.

⁴⁸ Cf. Regina Michelli Ferretti, “Eça de Queirós e a Ilustre Casa do Universo Feminino”, *Ibidem*, pp. 685-690.

⁴⁹ Cf. Rodrigo Camargo de Godoi, “O Rio Lusóforo de Machado de Assis - Análise da Personagem Marcela das *Memórias Póstumas de Brás Cubas*”, in *Revista Eletrônica Cadernos de História*, nº 2, Ano I Setembro de 2006, disponível em www.ichs.ufop.br/cadernosdehistoria, consultado a 19-06-2011.

compreender o incompreensível da mulher. As suas personagens femininas comportam-se de maneira [...] simultaneamente surpreendente e verídica.”⁵⁰

Relativamente à comparação entre os dois autores, que seja do nosso conhecimento, só encontramos quatro estudos comparativos, e apenas um deles aborda a temática feminina: *Eça Discípulo de Machado? Formação de Eça de Queirós 1875-1880* (1965)⁵¹; “Eça de Queirós e Machado de Assis”, separata das *Actas de V Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiros* (1966)⁵²; e *Eça e Machado: Conferências e Textos das Mesas Redondas do Simpósio Internacional Eça e Machado - Setembro de 2003* (2005)⁵³ e “A Mulher Silenciada em *O Primo Basílio* e *Dom Casmurro*” (2008), de Linda Catarina Gualda⁵⁴. Mesmo não se tratando de um estudo, é interessante de qualquer modo referir ainda a peça de teatro *Madame* (1999), de Maria Velho da Costa⁵⁵. Esta obra dramatúrgica tem como protagonistas Maria Eduarda, d’*Os Maias*, de Eça de Queirós, e Capitu, de *Dom Casmurro*, de Machado de Assis. Em palco, a personagem queirosiana foi interpretada pela atriz portuguesa Eunice Muñoz, e Capitu, pela brasileira Eva Wilma. Destacamos metodologicamente, como é óbvio, o artigo que compara a mulher na obra dos dois autores. Trata-se do estudo de Linda Catarina Gualda. A investigadora, no artigo supracitado de dezassete páginas, analisa a construção da representação feminina através das figuras de Luísa e Capitu e conclui que a mulher é colocada numa posição de inferioridade em relação ao homem, sendo-lhe atribuída uma imagem negativa, a de adúltera, nas duas obras⁵⁶.

Como se pode apurar, a temática da mulher tanto em Eça como em Machado, quer do ponto de vista individual, quer comparativista entre os dois autores, é um terreno fértil e vasto que podemos ainda desbravar: os romances mais estudados são *O Primo Basílio*, de Eça de Queirós, e *As Memórias Póstumas de Brás Cubas* e o *Dom Casmurro*, de Machado de Assis. E dentro destas obras, são as protagonistas femininas a terem grande atenção por parte dos investigadores, acabando por deixar de parte um imenso universo feminino do *corpus* romanescos queirosiano e machadiano. Por fim, os estudos que realmente lançam pontes entre estes autores a propósito da temática feminina são muito escassos e parcelares.

Para desfazer ambiguidades, a análise da visão da mulher será feita sob duas perspetivas: a mulher enquanto sujeito e objeto, isto é, pretendemos analisar, por um lado, a visão que as personagens femininas têm de si próprias e do mundo que as rodeia e, por outro lado, aferir a visão da mulher quando esta se torna objeto. Isto significa que nalguns casos a personagem feminina pode ser sujeito e objeto. A palavra *visão* será utilizada principalmente em

⁵⁰ Cf. Helder Macedo, “Os Interstícios da Psicologia”, in José Carlos de Vasconcelos (dir.), *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, nº 991, Ano XXVIII, de 24 de Setembro a 7 de Outubro, 2008, p. 20.

⁵¹ Cf. Alberto Machado da Rosa, *Eça Discípulo de Machado? Formação de Eça de Queirós 1875-1880*.

⁵² Cf. Heitor Lyra, “Eça de Queirós e Machado de Assis”, separata das *Actas de V Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiros*, vol.4 Coimbra, Gráfica Coimbra, 1966.

⁵³ Cf. Beatriz Berrini (org.), *Eça e Machado: Conferências e Textos das Mesas Redondas do Simpósio Internacional Eça e Machado - Setembro de 2003*, São Paulo.

⁵⁴ Cf. Linda Catarina Gualda, “A Mulher Silenciada em *O Primo Basílio* e *Dom Casmurro*”, in *Baleia na Rede: Revista Online do Grupo Pesquisa e Estudos em Cinema e Literatura*, vol. 1, nº 5, Ano V, Novembro de 2008, disponível em <http://docs.google.com> (consultado a 19-06-2011), pp. 34-50.

⁵⁵ Cf. Maria Velho da Costa, *Madame: Sobre Textos de Eça de Queirós (Os Maias) e Machado de Assis (Dom Casmurro): Teatro*, Lisboa, Dom Quixote, 1999.

⁵⁶ Cf. Linda Catarina Gualda, “A Mulher Silenciada em *O Primo Basílio* e *Dom Casmurro*”, pp. 34-50.

dois sentidos: primeiro, como papel que a mulher desempenha, quer seja o papel narrativo, isto é, o relevo da personagem (principal, secundária ou figurante), quer seja o sociológico, isto é, o seu espaço social, quer seja o axiológico, isto é, a carga ideológica colada às personagens (heroínas, vilãs, vítimas ou alguma tipologia axiológica distinta). Em segundo lugar, utilizaremos a palavra *visão* como ‘mundivisão’, e neste aspeto iremos analisar a mentalidade das personagens femininas, os seus horizontes, indicando o espaço psicológico que os autores lhes atribuem.

2 Papel da mulher oitocentista

Tendo em conta a temática da nossa tese há uma pergunta que se impõe: como era a vida das mulheres oitocentistas? Segundo Geneviève Fraisse e Michelle Perrot, a ideia de que o século XIX era “sombrio e triste, austero e opressivo para as mulheres, é uma representação espontânea.”⁵⁷ Sobre o século XIX e as mulheres estas autoras afirmam ainda o seguinte:

É certo que esse século repensou a vida das mulheres como o desenrolar de uma história pessoal submetida a uma codificação colectiva precisa e socialmente elaborada. Seria, porém, errado pensar que essa época é apenas o tempo de uma longa dominação, de uma absoluta submissão das mulheres. De facto, esse século assinala o nascimento do feminismo, palavra emblemática que tanto designa importantes mudanças estruturais (trabalho assalariado, autonomia do indivíduo civil, direito à instrução) como o aparecimento colectivo das mulheres na cena política. Por isso, será preferível dizer que esse século é o momento histórico em que a vida das mulheres se altera, ou mais exactamente o momento em que a perspectiva da vida das mulheres se altera: tempo da modernidade em que se torna possível uma posição de sujeito, individua de corpo inteiro e actriz política, futura cidadã. Apesar da extrema codificação da vida quotidiana feminina, o campo das possibilidades alarga-se e a aventura não está longe.⁵⁸

Apesar de o século XIX ser considerado a centúria iniciadora do processo da emancipação feminina, conforme acima confirmado, o que era socialmente esperado das mulheres e dos homens oitocentistas portugueses e brasileiros estava perfeitamente definido, afirma e justifica Ivone Leal: “umas e outros tinham esses papéis profundamente interiorizados, a ponto de fazerem parte da identidade de cada um.”⁵⁹ Desta forma, os papéis sociais assentavam “num conjunto de conceitos, crenças, valores, imagens e vivências laboriosa e lentamente cimentados.”⁶⁰ A mulher brasileira, por exemplo, era “formada e constituída socialmente nesta ordem, era subordinada e dependente do pai ou do marido, sendo feita propriedade do homem e

⁵⁷ Cf. Geneviève Fraisse e Michelle Perrot, “Introdução: Ordens e Liberdades”, traduzido do francês por Egito Gonçalves, in Geneviève Fraisse e Michelle Perrot (dir.), *História das Mulheres do Ocidente*, vol. 4, *O Século XIX*, Cláudia Gonçalves e Egito Gonçalves (trad.), Porto, Afrontamento, 1994, p. 9.

⁵⁸ Cf. *Ibidem*.

⁵⁹ Cf. Ivone Leal, *Um Século de Periódicos Femininos: arrolamento de periódicos entre 1807 e 1926*, Lisboa, Comissão para a Igualdade e para os Direitos das Mulheres, Ministério do Emprego e da Segurança Social, Cadernos Condição Feminina, nº 35, 1992, p. 83.

⁶⁰ Cf. *Ibidem*.

silenciada por ele.”⁶¹ O mesmo padrão seguia a mulher portuguesa oitocentista. Segundo Eileen Power, citada por Ivone Leal, são três os elementos que definem a condição feminina: a ideologia, a legislação e o quotidiano. Contudo, os papéis sociais e os valores do século XIX são os mesmos que tinham sido doutrinariamente afirmados e registados na lei desde a Idade Média ou mesmo antes, desde a Antiguidade⁶². Citando Lilian Sarat de Oliveira:

Desde menina era ensinada a ser mãe e esposa, sua educação limitava-se a aprender a cozinhar, bordar, costurar, tarefas estritamente domésticas. Carregava o estigma da fragilidade, da pouca inteligência, entre outros que fundamentava a lógica patriarcal de mantê-la afastada dos espaços públicos. A negação de outros espaços além da casa/quintal as afastava também da educação formal, não sendo permitido o acesso à escola.⁶³

Ou seja, era o homem que tinha um papel de relevo na sociedade, enquanto a mulher devia subjugar-se ao homem enquanto chefe de família, sua garantia económica e portador, subsequente, da subsistência da família, sendo, portanto, a autoridade em casa e responsável pelas grandes decisões. Assim, a mulher casada era considerada perante a lei uma menor⁶⁴. A mulher burguesa era a dona de casa, conselheira e consoladora do marido e criadora e educadora dos filhos, estando também esta na dependência económica do marido, mas as condições de vida que tinha eram, em termos económico-sociais, privilegiados em relação às mulheres do povo⁶⁵. Como afirma Anne Higonnet, nas “primeiras décadas do século XIX, a ideologia burguesa situava decididamente as mulheres virtuosas em casa.”⁶⁶ Ou seja, o papel social da mulher burguesa oitocentista em Portugal não diferia da brasileira e continuava a seguir a tradição da fada do lar. Um exemplo deste tipo de mulher é Luísa d’O Primo Basílio:

Mas Luísa, a Luisinha, saiu muito boa dona de casa: tinha cuidados muito simpáticos nos seus arranjos; era asseada, alegre como um passarinho, como um passarinho amiga do ninho e das carícias do macho: e aquele serzinho louro e meigo veio dar à sua casa um encanto sério. (p. 8)

Já as mulheres pertencentes às classes sociais mais baixas, em que os maridos não podiam prover sozinhos ao sustento do lar, eram obrigadas a trabalhar como empregadas domésticas, operárias, costureiras, lavadeiras, engomadeiras, saloias, varinas, camponesas pagas

⁶¹ Cf. Lilian Sarat de Oliveira, “Educação e religião das mulheres no Brasil do século XIX: conformação e resistência”, in *Fazendo Gênero 8 - Corpo, Violência e Poder*, Florianópolis, de 25 a 28 de agosto de 2008, p. 1. Disponível em: http://www.fazendogenero.ufsc.br/8/sts/ST27/Lilian_Sarat_de_Oliveira_27.pdf (consultado a 12-06-2013).

⁶² Cf. Ivone Leal, *Um Século de Periódicos Femininos: arrolamento de periódicos entre 1807 e 1926*, p. 84.

⁶³ Cf. Lilian Sarat de Oliveira, “Educação e religião das mulheres no Brasil do século XIX: conformação e resistência”, p. 1.

⁶⁴ Cf. Irene Vaquinhas, *Senhoras e Mulheres na Sociedade Portuguesa do Séc. XIX*, Lisboa, Colibri, 2000, p. 19.

⁶⁵ Cf. Ivone Leal, *Um Século de Periódicos Femininos: arrolamento de periódicos entre 1807 e 1926*, p. 11.

⁶⁶ Cf. Anne Higonnet, “Mulheres e Imagens. Representações”, in Geneviève Fraisse e Michelle Perrot (dir.), *História das Mulheres do Ocidente*, vol. 4, *O Século XIX*, Cláudia Gonçalves e Egito Gonçalves (trad.), Porto, Afrontamento, 1994, p. 327.

à jorna, lavadeiras, prostitutas ou então mendigas⁶⁷. No que a isto diz respeito, Portugal e o Brasil viviam cenários semelhantes, como atesta Maria Odília Silva Dias:

[They have] [...] a life of precarious poverty as they gradually commercialized their domestic-production, evolving from inside their households towards the more central streets in the city, which they occupied for several decades. The organization of their livelihood depended on very strong links of solidarity and neighborhood cooperation.⁶⁸

Há uma importante diferença quando descemos ainda mais baixo na escala social: a mulher escrava, realidade ainda existente no Brasil machadiano, e ausente do português queiroziano, mercê da mais célere abolição da definitiva escravatura em terras lusas, algo que só sucede *de iure* através da lei Áurea no Brasil em 1888.

Sucede que, no concernente à mulher proletária, como afirma Joan W. Scott, a sua miséria deu-lhe paradoxalmente “uma proeminência extraordinária”⁶⁹. Asserta a ensaísta:

É evidente que ela existia já muito antes do advento do capitalismo industrial, ganhando o seu sustento como fiandeira, costureira, ourives, cervejeira, polidora de metais, fabricante de botões ou de rendas, ama, criada de lavoura ou criada doméstica nas cidades e no campo da Europa e da América.⁷⁰

Porém, os homens continuavam a controlar as suas vidas, e este controlo era visível nos jornais e revistas que eram escritos por eles e lidos pelas mulheres burguesas ou aristocráticas. Assim sendo, eram os homens que selecionavam os temas a tratar de acordo com a noção que eles tinham do que interessava ou convinha ao género feminino⁷¹. Elas adaptavam-se aos estereótipos do discurso masculino, que moldavam a imagem da mulher perfeita: esposa casta, recatada, mãe devotada e circunscrita ao lar. Estas mulheres acabavam por atacar as “sedutoras eventuais dos maridos: as prostitutas, as concubinas, as mulheres de vida livre, as actrizes.”⁷² Contudo, as primeiras acabavam por desenvolver uma relação de adoração/ódio pelas últimas, tal como acontece com Luísa em relação a Leopoldina d’*O Primo Basílio*:

Às vezes na sua consciência achava Leopoldina a «indecente», mas tinha um fraco por ela: sempre admirara muito a beleza do seu corpo, que quase lhe inspirava uma atracção física. Depois desculpava-a: era tão infeliz com o marido! Ia atrás da Paixão, coitada! E aquela grande palavra, faiscante e misteriosa, donde a felicidade escorre como a água de uma taça muito cheia, satisfazia Luísa como uma justificação suficiente: quase lhe parecia uma

⁶⁷ Cf. Ivone Leal, *Um Século de Periódicos Femininos: arrolamento de periódicos entre 1807 e 1926*, p. 11. Algumas destas profissões podem ser encontradas na obra poética de Cesário Verde, como por exemplo, nos poemas “Nevroses”, “Num Bairro Moderno”, “O Sentimento dum Ocidental”, “Nós” e “Provincianas”. Cf. Cesário Verde, *Cânticos do Realismo e outros Poemas - 32 Cartas, textos de Fialho de Almeida e Fernando Pessoa*, Teresa Sobral Cunha (ed.), Lisboa, Relógio D’Água, 2006, pp. 107-109, 110-113, 132-138, 149-154 e 162-164.

⁶⁸ Cf. Maria Odila Silva Dias, *Power and Everyday Life. The lives of working women in nineteenth-century Brazil*, Ann Frost (trad.), Cambridge, Polity Press, 1995, p. 3. Acrescento nosso.

⁶⁹ Cf. Joan W. Scott, “A Mulher Trabalhadora”, in Geneviève Fraisse e Michelle Perrot (dir.), *História das Mulheres do Ocidente*, vol. 4, *O Século XIX*, p. 443.

⁷⁰ Cf. *Ibidem*.

⁷¹ Cf. Ivone Leal, *Um Século de Periódicos Femininos: arrolamento de periódicos entre 1807 e 1926*, p. 84.

⁷² Cf. Maria Saraiva de Jesus, *A Representação da Mulher na Narrativa Realista-Naturalista*, p. 31.

heroína; e olhava-a com espanto como se consideram os que chegam de alguma viagem maravilhosa e difícil, de episódios excitantes. (p. 21)

Como pode então considerar-se que o século XIX marca o início da emancipação da mulher ocidental? Irene Vaquinhas diz tratar-se de “um tempo em que se tornará possível para a mulher assumir-se como sujeito, indivíduo de corpo inteiro, futura cidadã.”⁷³ Todavia, Ana Maria Costa Lopes faz uma distinção entre a situação portuguesa e a de outros países europeus. A ensaísta caracteriza o século XIX português “pelo regresso compulsivo da mulher à casa, aos deveres domésticos”, enquanto a nível europeu se dá a “passagem da afasia ao pronunciamento social e político”⁷⁴, quer seja em processos revolucionários como a Comuna de Paris (1871), no manejo sindical, onde várias mulheres foram mártires da causa socialista, quer na luta pelo direito ao voto feminino em Inglaterra (as famosas sufragistas). Sendo assim, a instrução e a educação eram duas ferramentas que podiam alterar os padrões de comportamento e definir os papéis com que a mulher se ia construindo. Por isso, essas ferramentas eram meios privilegiados de autopromoção e valorização social e intelectual da mulher. Assim, “a instrução e a educação poderiam originar os seres úteis que a geração liberal pretendia; e a falta delas, os seres fúteis que reprovava”⁷⁵. Mais ainda. Como defende Lilian Sarat de Oliveira:

Nesse sentido, a abertura de colégios para educação de moças vai possibilitar espaços de profissionalização da mulher, onde ela encontra na escola uma maneira de atuar fora do espaço privado, promovendo a elasticidade do processo de articulação do poder. Assim, a educação escolar que era antes uma prerrogativa masculina é suprimida ocorrendo a feminização do magistério.⁷⁶

No que concerne à emancipação da mulher através da instrução, encontramos n’ *Os Maias*, de Eça de Queirós, uma longa passagem onde três personagens masculinas, Ega, conde de Gouvarinho e o Neto, dão a sua opinião sobre o assunto a partir da secretária da Legação da Rússia:

Depois, lentamente, voltou-se para escutar melhor o Ega, que ao lado discutia com o Gouvarinho sobre mulheres. Era a propósito da secretária da Legação da Rússia, com quem ele encontrara nessa manhã o conde conversando ao Calhariz. O Ega achava-a deliciosa, com o seu corpinho nervoso e ondeado, os seus grandes olhos garços... E o conde, que a admirava também, gabava-lhe sobretudo o espírito, a instrução. Isso, segundo Ega, prejudicava-a: porque o dever da mulher era primeiro ser bela, e depois ser estúpida... O conde afirmou logo com exuberância que não gostava de literatas; sim, decerto o lugar da mulher era junto do berço, não na biblioteca...

- No entanto é agradável que uma senhora possa conversar sobre coisas amenas, sobre o artigo de uma revista, sobre... Por exemplo, quando se publica um livro... Enfim, não direi quando se trata de um Guizot, ou de um Jules Simon... Mas, por exemplo, quando se trata de um Feuilleton, de um... Enfim, uma senhora deve ser prendada. Não lhe parece, Neto?

⁷³ Cf. Irene Vaquinhas, *Senhoras e Mulheres na Sociedade Portuguesa do Séc. XIX*, p. 20.

⁷⁴ Cf. Ana Maria Costa Lopes, *Imagens da Mulher na Imprensa Feminina de Oitocentos: Percursos de Modernidade*, Lisboa, Quimera, 2005, p. 20.

⁷⁵ Cf. *Ibidem*, p. 21.

⁷⁶ Cf. Lilian Sarat de Oliveira, “Educação e religião das mulheres no Brasil do século XIX: conformação e resistência”, p. 2.

Neto, grave, murmurou:

- Uma senhora, sobretudo quando ainda é nova, deve ter algumas prendas...

Ega protestou, com calor. Uma mulher com prendas, sobretudo com prendas literárias, sabendo dizer coisas sobre o sr. Thiers, ou sobre o sr. Zola, é um monstro, um fenómeno que cumpria recolher a uma companhia de cavalinhos, como se soubesse trabalhar nas argolas. A mulher só devia ter duas prendas: cozinhar bem e amar bem. (pp. 403-404)

A passagem coloca, pois, em oposição, duas opiniões contrárias sobre a educação da mulher. Segundo o conde de Gouvarinho, a mulher devia ser culta, pois desta forma seria mais interessante, embora não gostasse de “literatas”. Neto tende para esta posição. Já Ega defende que a mulher não deve ser instruída, muito menos saber discutir os grandes escritores, pois a mulher só deve ter duas características: ser boa cozinheira e boa amante, ou seja, à mulher compete servir o homem na cozinha e na cama. Será que alguma destas opiniões reflete a visão de Eça de Queirós sobre a educação feminina? Será que podemos assumir que o escritor português construiu uma personagem como Luísa d’*O Primo Basílio* de forma a poder mostrar aos leitores da sua época as consequências da instrução da mulher, aproximando, assim, a sua visão à da personagem Ega?

Profissões geridas por mulheres como enfermeiras e professoras primárias podiam não ser bem vistas pelo homem, a não ser que produzissem uma maior utilidade doméstica na medida em que prolongavam no exterior os cuidados de uma esposa e uma mãe devotas (a educação e a saúde da família⁷⁷). A associação entre estas profissões e os deveres domésticos das mulheres oitocentistas está bem presente em Machado de Assis. No romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, a ideia aparece bem definida pelo narrador autodiegético Brás Cubas, quando este, ao fazer a distinção entre a adulação dos homens e das mulheres, afirma:

Propriamente, adulava-o; mas eu observei que a adulação das mulheres não é a mesma coisa que a dos homens. Esta orça pela servilidade; a outra confunde-se com a afeição. As formas graciosamente curvas, a palavra doce, a mesma fraqueza física dão à ação lisonjeira da mulher, uma cor local, um aspeto legítimo. Não importa a idade do adulado, a mulher há de ter sempre para ele uns ares de mãe ou de irmã, - ou ainda de enfermeira, outro ofício feminil, em que o mais hábil dos homens carecerá sempre de um *quid*, um fluido, alguma coisa. (p. 157)

A educação feminina foi um assunto debatido por filósofos, políticos e escritores oitocentistas. Júlio Dinis mostra em personagens como Madalena ou Berta da Póvoa as virtudes de uma educação esmerada para o aprimoramento das qualidades da mulher e do apaziguamento da sociedade em romances como *A Morgadinha dos Canaviais* (1868) e *Os Fidalgos da Casa Mourisca* (1871), respetivamente. Devemos ter em consideração o que opinavam a este propósito Eça de Queirós e Ramalho Ortigão n’*As Farpas*. Maria Saraiva de Jesus na sua tese de doutoramento, *A Representação da Mulher na Narrativa Realista-Naturalista*, analisa o ponto de

⁷⁷ Cf. Ana Maria Costa Lopes, *Imagens da Mulher na imprensa feminina de oitocentos: percursos de modernidade*, p. 21.

vista destes autores de referência da Geração de 70 no que toca à obra *As Farpas*. Segundo a autora, os artigos queirosianos almejavam o seguinte:

[...] criticar a formação dada pelos colégios e pela família, os interesses e os comportamentos que dá às meninas e mulheres casadas uma vida familiar toda voltada para os cuidados da *toilette* e da moda, as leituras dissolventes do Ultra-Romantismo, as conversas inadequadas, a má alimentação e a ociosidade.⁷⁸

Ramalho Ortigão, nos seus artigos, fazia críticas ainda mais duras à educação feminina:

[Há] [...] a falta de preparação para as tarefas domésticas, na vida familiar e nos colégios femininos que, apesar de prepararem as alunas para se apresentarem ao exame de instrução primária, não lhes transmitiam conhecimentos úteis para a vida prática, tais como a maneira de preparar um bom caldo, o modo de eliminar o mau cheiro dos tachos, noções de como escolher os aposentos e organizar uma casa para se ter uma vida saudável, etc...⁷⁹

Todavia, estas frases são elucidativas dos horizontes pedidos às mulheres por dois dos mais eminentes representantes da Geração de 70. Ora, segundo o ideário republicano, a democratização do país só seria possível se se desse uma reconversão do papel social da mulher, o que implicava o seu acesso à instrução e o seu reconhecimento como sujeito com direitos e deveres civis iguais aos do homem⁸⁰. E se Ramalho Ortigão era republicano, Eça de Queirós estava longe de o ser... Mas, enfim, não se podem julgar as obras e os seus autores pelos óculos anacrónicos do presente.

Em suma, como consequência do desenvolvimento cultural e económico, a distribuição dos papéis e das funções sociais segundo o género sofreu alterações durante o século XIX. Porém, tanto em teoria como na prática, continuou a existir a distinção entre a vida pública, onde trabalham os homens, e a vida privada, onde viviam as mulheres⁸¹. E Portugal e o Brasil estavam neste capítulo mais atrasados do que países como a França e a Inglaterra, onde algumas lutas político-sociais envolvendo os direitos das mulheres se desenrolavam.

3 Delimitação do *corpus*

Optámos por analisar a obra romanesca completa dos dois autores. A tarefa pode parecer demasiado ambiciosa em termos de extensão do *corpus* e reconhecemos os riscos inerentes a esta opção. No entanto, não o fazer poderia ter como consequências a incompletude do estudo da temática e sobretudo, chegar a conclusões falaciosas. De facto, qual seria o critério a seguir para optar por um romance excluindo outro? Que romances poderiam ser mais paradigmáticos

⁷⁸ Maria Saraiva de Jesus, *A Representação da Mulher na Narrativa Realista-Naturalista*, p. 40.

⁷⁹ Cf. *Ibidem*, p. 41. Acrescento nosso.

⁸⁰ Cf. Irene Vaquinhas, *Senhoras e Mulheres na Sociedade Portuguesa do Séc. XIX*, p. 26.

⁸¹ Cf. Yvonne Knibiehler, "Corpos e Corações", in Geneviève Fraisse e Michelle Perrot (dir.), *História das Mulheres do Ocidente*, vol. 4, *O Século XIX*, p. 383.

que justificassem a sua escolha? Quantos romances seriam suficientes para que o nosso estudo não ficasse incompleto, tendo em conta que um dos nossos objetivos é analisar a existência (ou não) de uma evolução da mulher retratada ao longo da obra romanesca queirosiana e machadiana? Por outro lado, a exequibilidade do estudo de um conjunto algo vasto de obras é facilitado pelo volume médio dos romances de Machado de Assis, significativamente menores em relação aos de Eça. Assim, o *corpus* da nossa tese abrange as seguintes obras: de Eça de Queirós, *O Crime do Padre Amaro* (1875, utilizamos a terceira versão de 1880), *A Tragédia da Rua das Flores* (1877-78, publicado postumamente em 1980)⁸², *O Primo Basílio* (1878), *A Relíquia* (1887), *Os Maias* (1888), *A Ilustre Casa de Ramires* (1900, semipóstumo), *A Correspondência de Fradique Mendes* (1900, semipóstumo), *A Cidade e as Serras* (1901, póstumo), *A Capital* (1925, póstumo), e *O Conde d'Abranhos* (1925, póstumo)⁸³; de Machado de Assis, *Ressurreição* (1872), *A Mão e a Luva* (1874), *Helena* (1876), *Iaiá Garcia* (1878)⁸⁴, *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), *Quincas Borba* (1891), *Dom Casmurro* (1899), *Esaú e Jacó* (1904) e *Memorial de Aires* (1908)⁸⁵. Ou seja, um total de dezanove obras.

4 Objetivos

Escolhendo o tema da visão da mulher na obra romanesca de Eça de Queirós e de Machado de Assis, convém desde logo explicitar que a expressão «visão da mulher» pode ser entendida nos sentidos objetual e subjetal, isto é, a mulher enquanto objeto da visão de outras personagens ou do narrador e a mulher enquanto sujeito dessa visão, respetivamente. Como ficou já demonstrado, os estudos queirosianos e machadianos têm incidido muito mais no estudo objetual da personagem feminina, e sempre de forma parcelar.

Feito este esclarecimento inicial, a perspetivação comparativista de autores como Eça de Queirós e Machado de Assis, unidos por traços temáticos, contexto histórico-social e tendências estéticas, leva-nos a traçar um caminho lógico que permite analisar com rigor, profundidade e exaustividade a visão da mulher encarada nos sentidos objetual e subjetal, de modo a que seja possível responder no final a estas questões: seria importante a visão da mulher nos romances de Eça e de Machado, entendida aquela como sujeito de ação e de reflexão? Ou será a mulher

⁸² Sempre que durante a nossa tese forem dados exemplos desta obra, os mesmos serão apenas seguidos do número da página, sendo que a edição utilizada será a seguinte: Eça de Queirós, *O Crime do Padre Amaro*, Edição Crítica das obras de Eça de Queirós, Carlos Reis (coord.), Carlos Reis e Maria do Rosário Cunha (ed.), Lisboa, IN-CM, 2000; *Idem*, *A Tragédia da Rua das Flores*, Lisboa, Livros do Brasil, s/d.

⁸³ Sempre que durante a nossa tese forem dados exemplos desta obra, os mesmos serão apenas seguidos do número da página, sendo que a edição utilizada será a seguinte: Eça de Queiroz, *O Conde D' Abranhos e a Catástrofe*, Lisboa, Livros do Brasil, 2000.

⁸⁴ Sempre que durante a nossa tese forem dados exemplos destas obras machadianas, os mesmos serão apenas seguidos do número da página em corpo de texto, sendo estas as edições utilizadas: Machado de Assis, *Ressurreição*, Rio de Janeiro - Belo Horizonte, Garnier, 1988; *Idem*, *A Mão e a Luva*, Vila do Conde, QuidNovi, 2011; *Idem*, *Helena*, Lisboa, Universitária, 1999; *Idem*, *Iaiá Garcia*, Rio de Janeiro - Belo Horizonte, Garnier, 1988; *Idem*, *Quincas Borba*, Porto, Lello & Irmão, 1984.

⁸⁵ Sempre que durante a nossa tese forem dados exemplos destas obras machadianas, os mesmos serão apenas seguidos do número da página em corpo de texto, sendo estas as edições utilizadas: Machado de Assis, *Quincas Borba*, Porto, Lello & Irmão, 1984; *Idem*, *Dom Casmurro*, Alfragide, Dom Quixote, 2009; *Idem*, *Esaú e Jacó*, Lisboa, Universitária, 1999; *Idem*, *Memorial de Aires*, Lisboa, Cotovia, 2003.

apenas pertinente enquanto objeto de consideração destes autores pela mediação dos respetivos narradores e/ou personagens? Essa importância terá igual peso e tonalidade nos dois autores? E haverá evolução nessa visão da mulher?

Em primeiro lugar, pretendemos identificar todas as personagens femininas do *corpus* romanesco delineado, independentemente do seu relevo diegético. Sobre este material narrativo muito abrangente, como é típico do romance, classificaremos os tipos femininos mais focados: a mulher burguesa, a prostituta, a empregada, a beata, entre outros. Havendo exceções a estes tipos sociológicos, tentaremos descobrir as causas subjacentes à inserção dessas personagens femininas. Após tal classificação, será realizado um trabalho de apuramento do seu relevo diegético, procurando, deste modo, ver quais os romances que dão um maior peso às personagens femininas. Para apurar o relevo diegético dessas personagens será aferido o número de páginas dedicadas em cada romance a cada personagem feminina, de acordo com os critérios já definidos por Phillipe Hamon em “Pour un statut sémiologique du personnage” e entretanto desenvolvidos por Cristina Vieira no seu ensaio de 2008. Este será um trabalho inicial que estará na base de tudo o resto. É a partir daqui que analisaremos, em termos comparativistas, o peso e a forma como os dois autores introduzem a visão das personagens femininas acerca do mundo em que estão inseridas. Assim, verificaremos que personagens têm direito a uma visão do mundo, que espaço narrativo é dado a essa mesma visão, em termos quantitativos e qualitativos, isto é, se o espaço narrativo dessa visão é curto, médio ou extenso, tendo por termo de comparação o das personagens masculinas e se a essa visão é dada credibilidade ou se, pelo contrário, tal visão é votada à indiferença ou mesmo ao desdém (tratar-se-á de “tristes palavras ao vento”⁸⁶, para aplicar aqui a expressão de Camões em “Sôbolos rios que vão”).

Por outro lado, verificaremos a forma como é introduzida essa visão subjetal da mulher, vendo quais os procedimentos utilizados, aferindo a sua variedade ou a falta dela. Por exemplo, há personagens femininas narradoras nos textos ebianos e machadianos? São introduzidas na narrativa cartas escritas por personagens femininas que fazem o relato de determinada situação? Há personagens femininas cujos olhos são utilizados para focalizar a realidade? Há personagens femininas colocadas a recordar certos eventos? Damos aqui, como se vê, três exemplos de procedimentos introdutórios da visão da mulher sobre o mundo que a rodeia: a carta, o olhar, e a memória. Mais uma vez, Phillipe Hamon será útil nesta fase do trabalho tendo em conta a sua obra *Introduction à l'analyse du descriptif*⁸⁷ e o seu estudo “O que é uma descrição?”⁸⁸

Depois, é necessário analisar se as personagens femininas emitem uma opinião sobre qualquer assunto quando lhes é dada voz opinativa e se esta se restringe a determinadas matérias. E se isso acontece, trata-se de uma auto censura, de uma censura imposta por fatores exógenos ou de uma limitação natural de horizontes?

⁸⁶ Cf. Luís de Camões, “Sôbolos rios que vão”, in *Rimas*, texto estabelecido e prefaciado por Álvaro da Costa Pimpão, Coimbra, Almedina, 2ª ed., 2005, p. 106.

⁸⁷ Cf. Philippe Hamon, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1981.

⁸⁸ Cf. Philippe Hamon, “O que é uma descrição?”, Fernando Cabral Martins (trad.), in Françoise Van Rossum-Guyon, Philippe Hamon, Danièle Sallenave, *Categorias da Narrativa*, Vega, s/d, pp. 55-76.

Em segundo lugar, iremos analisar os campos temáticos da visão da mulher e a sua abrangência. São privilegiados os culturais, os económicos, os religiosos, os sociais, os estéticos ou os políticos? Por outro lado, analisaremos o alcance dessa visão, ou seja, estudaremos se a visão incide principalmente sobre elas próprias, sobre o meio que as rodeia ou se a sua visão extravasa este último. No sentido objetual, estudaremos os aspetos que são focados nas personagens femininas: beleza, preocupações económicas, aspetos religiosos, etc.

Em terceiro lugar, estudaremos o tópico da mudança, ou seja, queremos verificar se dentro de cada romance há uma percentagem relevante de personagens redondas, ou se, pelo contrário, dominam as personagens femininas planas. Por outro lado, queremos saber se existe uma evolução ou permanência da visão subjetal da mulher ao longo da obra romanesca eciana e machadiana. Caso haja evolução, queremos ver se esta é paralela nos dois autores. No sentido objetual, pretendemos verificar se existe uma evolução ou permanência da visão das outras personagens e do narrador sobre as personagens femininas e, se houver evolução, aferir se esta vai no mesmo sentido nos dois autores.

Em suma, a nossa tese será provar se há ou não uma relação entre as personagens femininas queirosianas e machadianas e a mulher oitocentista e, ainda, provar se existe ou não uma evolução da visão das personagens femininas na obra romanesca de Eça e de Machado.

5 Metodologia

Tendo em conta o tema da tese, o nosso método de trabalho será, necessariamente, o comparativismo. Isto significa que é necessário procurar os pontos de contacto na obra romanesca eciana e machadiana, o que implica traçar pontes entre os dois romancistas, vendo onde são semelhantes. De facto, o comparativismo não é só um estudo de influências. Tanto Eça como Machado seguiram a mesma ideologia estética, tornando natural a existência de analogias entre eles. Porém, o método comparativista passa também pela análise das diferenças presentes entre obras ou autores: aspeto lógico, uma vez que o comparativismo não pode apenas partir de uma demanda artificial (e parcial) de paralelismos literários, quando a literatura é também feita de diferenças, isto é, de idiosincrasias de cada escritor. De outra forma, chegaríamos a resultados falaciosos, pois não pode haver apenas similitudes entre escritores⁸⁹. O comparativismo pressupõe a existência e a prática de uma atitude de cotejo, que, no nosso caso, consistirá em pôr lado a lado a visão da mulher nos romances queirosianos e machadianos e analisar como cada autor o faz dentro da sua própria narrativa.

Há toda a legitimidade em aproximar um romancista português e um brasileiro, na medida em que o comparativismo, como afirma Charles Bernheimer:

⁸⁹ Cf. Helena Carvalhão Buescu, "Literatura Comparada e Teoria da Literatura: Relações e Fronteiras", in Helena Buescu, João Ferreira Duarte e Manuel Gusmão (org.), *Floresta Encantada: novos caminhos da literatura comparada*, Lisboa, Dom Quixote, 2001, pp. 83-96. Nestas páginas a autora reflete sobre a procura das semelhanças e das diferenças no cotejo de obras literárias de acordo com os parâmetros do método comparativo.

[...] envolve hoje comparações entre produções artísticas geralmente estudadas por disciplinas diferentes; entre várias construções culturais dessas disciplinas; entre tradições culturais do Ocidente, tanto populares como eruditas, e as de culturas não ocidentais; entre produções culturais de povos colonizados, dos tempos do pré- e pós-contacto; entre construções de sexualidade definidas como femininas e como masculinas, ou entre construções de sexualidade definidas como hétero ou homo; entre modos raciais e étnicos de significação; entre definições hermenêuticas de sentido e análise materialistas dos seus modos de produção e circulação e muito mais.⁹⁰

Contudo, a adoção da crítica comparativa é arriscada, pois há sempre a tentação de escolher a via fácil, que consistiria na elaboração de *duas teses*, ou seja, em que o capítulo inicial seria dedicado à visão da mulher na obra queirosiana, o segundo capítulo, à visão da mulher dentro do romance machadiano e, o terceiro capítulo, ao estudo comparatista dos dois autores. E nesse caso haveria apenas uma verdadeira comparação entre a visão da mulher em Eça e Machado só aconteceria num terço da tese. Por conseguinte, ainda que, por uma questão metodológica procedamos a uma leitura inicial do conjunto dos romances de cada autor em separado, isto não irá redundar numa divisão artificial das conclusões, tal como expostas acima. Assim, a comparação da visão da mulher em Eça de Queirós e em Machado de Assis será uma constante ao longo de toda a tese. De facto, existe, como afirmam Francis Claudon e Karen Haddad-Wotling:

[...] uma regra absoluta em literatura comparada: o assunto de dissertação deve ser tratado recorrendo a exemplos tirados simultaneamente de todas as obras do programa. Se o programa comporta cinco obras, será necessário que cada subdivisão se apoie, na sua demonstração, sobre as cinco obras simultaneamente.⁹¹

Os capítulos não serão, deste modo, definidos em função dos autores, mas segundo os objetivos que nos propomos alcançar. Isto é, no primeiro capítulo, analisaremos os reflexos contextuais nas obras romanescas ecianas e machadianas. No segundo capítulo faremos a identificação designativa das personagens femininas queirosianas e machadianas em ligação com os respetivos papéis sociais e relevo diegético, de modo a prosseguir com base nessa identificação clara toda a posterior análise da visão subjetal e objetual das personagens femininas romanescas de Eça e Machado, ou seja, os capítulos três e quatro respetivamente. Nesses capítulos procuraremos analisar numa perspetiva comparativista as formas empregues pelos dois autores para introduzir a visão da mulher, o espaço narrativo dado à visão da mulher o alcance dessa visão ou seja, quais os aspetos focados nas personagens femininas. No último capítulo, verificaremos as opções autorais dentro de cada romance por figuras femininas redondas ou por planas a existência ou não de uma permanência da visão subjetal da mulher ao longo da obra

⁹⁰ Cf. Charles Bernheimer, “O Relatório Bernheimer, 1993. Literatura comparada na transição do século”, Maria Helena Serôdio (trad.), in *Ibidem*, p. 20.

⁹¹ Cf. Francis Claudon e Karen Haddad-Wotling, *Elementos de Literatura Comparada - Teorias e Métodos da Abordagem Comparatista*, trad. de Luís Serrão, Mem Martins, Inquérito, 1994, p. 43.

romanesca eciana e machadiana. No sentido objetual, verificaremos se existe uma evolução ou permanência da visão do narrador e das outras personagens sobre as femininas.

A nossa tese implica uma leitura bastante atenta do *corpus* romanesco em análise, mas não seguiremos apenas um método imanentista, como era apanágio do formalismo russo, pois a temática por nós escolhida envolve fatores semiótico-contextuais. De facto, o estudo comparativista da visão da mulher na obra romanesca de Eça de Queirós e de Machado de Assis levanta desde logo a questão da representação ficcional da mulher - entidade ontológica do real social, uma pessoa e um género, isto é, ressalta desde logo a dicotomia pessoa/personagem, que será objeto de explicitação ainda na introdução.

Diga-se, desde já, que os conceitos de *pessoa* e *personagem*, ainda que se distingam, não se desvinculam, tendo em conta que múltiplas personagens apostam na representatividade antropomórfica e figurativa, buscando uma ilusão do real. Como afirma Michel Zéaffa:

[...] n'est pas séparer. En faisant une distinction entre «personne» et «personnage» nous avons cru devoir obéir à un impératif méthodologique, mais qui correspond à la réalité du roman [...]. Nous voulions d'abord réduire l'ambiguïté qui s'attache aux deux termes lorsqu'il s'agit du théâtre, du cinéma e du roman, car dans ces domaines nous parlons communément du personnage comme d'une personne.⁹²

Porém, quer se fale de pessoa ou de personagem de um romance é necessário ter em conta o seu papel social e axiológico, o que nos conduz à sociologia da literatura e à sociocrítica. Temos de ter em conta a sociologia da literatura, porque a nossa temática implica a análise do contexto social que envolveu a criação romanesca eciana e machadiana das figuras femininas. Afirma Isabel Pires de Lima:

[...] a obra literária, não sendo um produto exclusivamente individual, que um psicologismo simplista seria suficiente para explicar, também não é produto exclusivamente colectivo, que um sociologismo, igualmente simplista e cego, faria compreender. Ao afirmar-se que a obra literária é um fenómeno social, não se está a negar a presença do universo psico-afectivo, do *eu*, da especificidade pessoal daquele que a gera [...], está-se apenas afirmar a existência de determinantes do processo histórico e de estruturas socioculturais, presentes no texto, através da vivência do autor e do leitor. Se quisermos, autor e leitor são condicionados e condicionantes.⁹³

De facto, a forma como um tema literário é tratado varia, como afirma Elizabeth Fox-Genovese, “de acordo com o texto, a cultura, e o contexto histórico.”⁹⁴ Lucien Goldmann, nos anos 60 do século XX, fez a ligação do romance com a sociedade no famoso *Pour une Sociologie du Roman*, onde afirma o seguinte:

⁹² Cf. Michel Zeraffa, *Personne et Personnage. Le Romanesque des Années 1920 aux Années 1950*, Paris, Klincksieck, 2ª tiragem, 1971, p. 11.

⁹³ Cf. Isabel Pires de Lima, *As Máscaras do desengano - Para uma abordagem sociológica de «Os Maias» de Eça de Queirós*, Lisboa, Caminho, 1987, p. 18.

⁹⁴ Cf. Elizabeth Fox-Genovese, “Entre Elitismo e Populismo: Para onde vai a Literatura Comparada?”, Maria Helena Serôdio (trad.), in *Floresta Encantada: novos caminhos da literatura comparada*, p. 34.

[...] la forme romanesque nous paraît être en effet la transposition sur le plan littéraire de la vie quotidienne dans la société individualiste née de la production pour le marché. Il existe une homologie rigoureuse entre la forme littéraire du roman, [...] et la relation quotidienne des hommes avec les biens en général, et par extension, des hommes avec les autres hommes, dans une société productrice pour le marché.⁹⁵

Sucede que esta sociologia do romance goldmanniana se enquadra no espírito da sociologia da literatura definida por Robert Escarpit em finais da década anterior. E essa área científica preocupa-se em estudar o contexto social em que a obra literária é criada, circula e é rececionada⁹⁶. Ora, esta não é propriamente a perspetiva metodológica que mais nos interessa para desenvolvermos a nossa temática, pois o que queremos é o melhor método para analisar a forma como a sociedade está espelhada na visão feminina dos romances queiroso e machadiano. No entanto, há uma perspetiva dentro da sociologia da literatura que corresponde aos nossos desideratos, designada por *sociocrítica*, que, como esclarece Pierre Zima, “[...] la sociologie du texte s’intéresse à la question de savoir comment des problèmes sociaux et des intérêts de groupe sont articulés sur les plans sémantique, syntaxique et narratif.”⁹⁷ Uma vez que o texto romanesco será o nosso objeto de estudo, ligando os conceitos *personagens femininas* e *mulheres*, torna-se lógica a nossa escolha metodológica suplementar pela sociocrítica.

Por último, convém referir o percurso metodológico escolhido para tentar levar a nossa tese a bom porto. Primeiro, começaremos por ler a bibliografia passiva e geral sobre os aspetos mais teóricos. Em segundo lugar, iremos ler os romances, começando pelos de Machado de Assis e indo depois aos de Eça. A leitura da bibliografia teórica abrirá, assim, perspetivas novas na nossa leitura do *corpus* romanesco em causa. A ordem de leitura segue um critério cronológico, isto é, começaremos pelo primeiro romance machadiano, *Ressurreição* (1872), e terminaremos com o último romance de Eça de Queirós, *O Conde d’Abranhos* (1925), publicado já postumamente. Esta opção deve-se ao facto de só assim conseguirmos alcançar o nosso último objetivo, verificar se existe uma evolução ou permanência da visão da mulher nos romances de cada autor e podermos comparar esse percurso entre os dois autores. Após a leitura dos romances, passaremos à leitura da bibliografia específica que irá auxiliar a escrita de cada capítulo.

6 Limites

Esta tese tem um extenso *corpus* romanesco e objetivos ambiciosos, e isso coloca os primeiros obstáculos, que podem ser encarados como limites, dadas as costumadas condicionantes de tempo e de espaço disponibilizados para a realização dos trabalhos doutorais. Num mundo de personagens femininas que ascende ao número das centenas no universo

⁹⁵ Cf. Lucien Goldmann, *Pour une Sociologie du Roman*, s/l, Gallimard, col. «Tel», 1995, p. 36.

⁹⁶ Cf. Robert Escarpit, *Sociologia da Literatura* [1958], Anabela Monteiro e Carlos Alberto Nunes (trad.), Lisboa, Arcádia, 1969.

⁹⁷ Cf. Pierre Zima, *Manuel de Sociocritique*, Paris, L’Harmattan, 2000, p. 9.

romanesco queirosiano e machadiano, uma análise exaustiva de todos os casos daria lugar a uma tese que ultrapassaria facilmente o milhar de páginas. Para não cairmos na lacunaridade, aquando do aprofundamento dos exemplos paradigmáticos, serão referidos os restantes casos que se enquadrem no mesmo perfil, enquanto alusão e não análise aprofundada. Pensamos assim chegar a um ponto de equilíbrio entre a análise criteriosa e os limites temporais e espaciais impostos a uma tese de doutoramento realizada nos moldes atuais, o que não invalida a possibilidade de se encontrar mais uma personagem feminina que se enquadre putativamente em determinada análise ou mais um procedimento de análise de visão, quer objetual quer subjetal. Contudo, as imposições de prazos e de limite de páginas são por si um obstáculo inultrapassável para nós, que pretendíamos analisar todas as personagens femininas independentemente do seu relevo diegético ou papel social.

Por outro lado, alguns casos de personagens femininas que se assemelham talvez possam ter ficado de parte devido à própria limitação da nossa memória, que é incapaz de recordar-se de todas as personagens femininas do vasto universo romanesco em consideração. Como afirma Maurice Bardèche, citado no ensaio *A Construção da Personagem Romanesca: Processos Definidores*: “Quanto aos processos, lembraremos apenas os mais característicos, pois a sua nomeação exaustiva seria infindável.”⁹⁸. E quem censurará os limites da memória humana? De facto, não é despropositado adaptar estas palavras de Bardèche à nossa análise das personagens femininas romanescas queirosianas e machadianas. Karl Popper, também este citado no ensaio suprarreferido, defende os limites do que o ser humano consegue ter consciência se for sábio: “Só conseguimos observar eventos determinados e somente um número limitado de eventos.”⁹⁹. Assim, a análise da visão da mulher na obra romanesca de Eça de Queirós e Machado de Assis não se esgota nesta tese. Gostaríamos de ir mais além, mas o tempo, *hélas*, para usar um francesismo tão ao gosto de Eça de Queirós, impõe-se impreterível.

7 Esclarecimentos teóricos das palavras-chave

7.1 Romance e novela

Definir e distinguir os géneros narrativos romance e novela não é tarefa fácil, embora muitos teóricos já o tenham tentado fazer, como Chklovski¹⁰⁰, B. Eikhenbaum¹⁰¹, Todorov¹⁰², Massaud Moisés¹⁰³, José Aderaldo Castelo¹⁰⁴, Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes¹⁰⁵ e Cristina da

⁹⁸ Cf. Cristina da Costa Vieira, *A Construção da Personagem Romanesca: Processos Definidores*, p. 37.

⁹⁹ Cf. *Ibidem*.

¹⁰⁰ Cf. V. Chklovski, “A Construção da Novela e do Romance”, in AA.VV., *Teoria da Literatura II - Textos dos Formalistas Russos Apresentados por Tzvetan Todorov*, Isabel Pascoal (trad.), Lisboa, Edições 70, col. «Signos», 1989, pp. 41-68.

¹⁰¹ Cf. B. Eikhenbaum, “Sobre a Teoria da Prosa”, in *Ibidem*, pp. 69-84.

¹⁰² Cf. Tzvetan Todorov, *Poética da Prosa*, Maria de Santa Cruz (trad.), Lisboa, Edições 70, col. «Signos», 1979, pp. 23-24.

¹⁰³ Cf. Massaud Moisés, *A Criação Literária. Introdução à Problemática da Literatura*, São Paulo, Edições Melhoramentos, 1975, pp. 153-304.

Costa Vieira¹⁰⁶. Um exemplo dessa dificuldade é a obra queirosiana *A Cidade e as Serras*, que no *Dicionário de Eça de Queiroz* começa por ser categorizada como novela e a meio do artigo passa a ser classificada como romance: a “1ª edição desta novela é de 1901”; “há razões para duvidar que este romance seja prova de «senilidade» do seu autor [...]”¹⁰⁷ Daí que no nosso caso seja crucial fazer este esclarecimento teórico: a definição rigorosa destes termos ajudará-nos-á a estabelecer o *corpus* da nossa tese, justificando a exclusão ou inclusão de certas narrativas ecianas e machadianas no mesmo.

Elegemos o género narrativo do romance, deixando de parte outros cultivados por Eça e Machado, como a novela ou o conto, porque, e seguindo as afirmações de René Wellek e Austin Warren, o “romance, como forma de arte, é [...], nas suas manifestações superiores, [...] o moderno descendente da épica; e a épica constitui, como o drama, uma das duas grandes formas.”¹⁰⁸ A descendência a que Wellek e Warren aludem acima parece ser sinónimo, de algum modo, de abastardamento do género épico, já que até ao século XVIII o romance era assim considerado:

[...] uma obra frívola, cultivado apenas por espíritos inferiores e apreciado por leitores pouco exigentes em matéria de cultura literária. O romance medieval, renascentista e barroco dirige-se fundamentalmente a um público feminino, ao qual oferece motivos de entretenimento e de evasão. [...] O romance era ainda considerado como um perigoso elemento de perturbação passional e de corrupção dos bons costumes, razões por que os moralistas e os próprios poderes públicos o condenaram asperamente.¹⁰⁹

Acrescem a esta razão, ou seja, a importância do romance dentro dos modos literários, imperativos de corte epistemológico do *corpus* de trabalho, ainda assim, assaz volumoso. Daí, pois, a nossa opção pelo romance, preterindo a novela e o conto.

A partir da segunda metade de Setecentos o romance passou a servir a burguesia, tornando-se “porta-voz de suas ambições, desejos, veleidades, e, ao mesmo tempo e sobretudo, ópio sedativo ou fuga da materialidade diária.”¹¹⁰ E isso vai ditar a forma realista do romance, processo que se inicia no século XVIII e atinge o clímax nos grandes autores do realismo do século XIX, com a simplificação da linguagem, a adoção de nomes e características mais verosímeis e ligadas ao quotidiano para as personagens, a ilusão real de índices temporais e espaciais, entre

¹⁰⁴ Cf. José Aderaldo Castelo, “Romance e Novela”, in Jacinto do Prado Coelho (dir.), *Dicionário de Literatura*, Porto, Figueirinhas Editora, 4ª ed., 1994, 1º vol., pp. 950-957.

¹⁰⁵ Cf. Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes, *Dicionário de Narratologia*, Coimbra, Almedina, 5ª ed., 1996, s.v. “Novela” e s.v. “Romance”, pp. 302-304 e pp. 356-373, respectivamente.

¹⁰⁶ Cf. Cristina da Costa Vieira, *A Construção da Personagem Romanesca: Processos Definidores*, Lisboa, Colibri, 2008, p. 15.

¹⁰⁷ Cf. A. Campos Matos, “(A) Cidade e as Serras”, in A. Campos Matos (org. e coord.), *Dicionário de Eça de Queiroz*, Lisboa, Caminho, 2ª ed., 1993, p. 200-201.

¹⁰⁸ Cf. René Wellek e Austin Warren, *Teoria da Literatura*, José Palla e Carmo (trad.), Mem Martins, Publicações Europa-América, 5ª ed., s/d, p. 263.

¹⁰⁹ Cf. Vítor Manuel de Aguiar e Silva, *Teoria da Literatura*, Coimbra, Almedina, 8ª ed., 1997, pp. 678-679.

¹¹⁰ Cf. Massaud Moisés, *A Criação Literária. Introdução à Problemática da Literatura*, pp. 182-183.

outros¹¹¹. Lukács e Bakhtine também defendem que a origem do romance está diretamente ligada à ascensão da classe burguesa¹¹².

A novela, tal como aconteceu com o romance, era até ao século XIX vista como um género menor. No Brasil colonial há apenas registo de duas novelas: *História de Predestinado e seu Irmão Precito* (1682), do Padre Alexandre de Gusmão, e *Compêndio Narrativo do Peregrino da América* (1728), de Nuno Marques Pereira¹¹³. No entanto, com o romantismo oitocentista, a “novela definitivamente adquire a sua função de evasão e divertimento, preenchendo os ócios da burguesia, assim como, por outro lado, aprofunda investimentos semânticos dos domínios do aventuroso, do passional, mesmo do fantástico.”¹¹⁴ Idêntica opinião tem Massaud Moisés:

A estética romântica [...] transforma a novela num de seus meios predilectos de atingir os leitores médios, numa época em que a burguesia, alçada ao poder, gozava de ócios fartos e longos. Ora bem, um dos prazeres burgueses era fornecido pela leitura de obras literárias. E entre essas a novela ocupava desde logo posição proeminente [...].¹¹⁵

No século XIX, o romantismo também se vai repercutir no romance: “a vida privada, a psicologia individual, as atividades das classes trabalhadoras suplantam progressivamente os altos feitos dos heróis da epopeia e abrem, assim, o caminho à ficção burguesa [...]”.¹¹⁶ Ian Watt defende, aliás, que a ascensão do romance no mundo literário oitocentista resultou da correspondência entre aquele e o quotidiano real dos seus leitores¹¹⁷. Tudo isto terá feito com que o século XIX fosse o século de ouro do romance, ligado a nomes como Machado de Assis, no Brasil, e Eça de Queirós, em Portugal. Massaud Moisés defende que o primeiro representante do romance europeu oitocentista foi Stendhal, com *O Vermelho e o Negro* (1830), e *A Cartuxa de Parma* (1839). Todavia, atribui a autoria da criação do romance moderno a Balzac e a sua série *A Comédia Humana* (1829-1850)¹¹⁸. Já Fusillo defende que foram o romance grego e latino que serviram de moldes para o romance moderno¹¹⁹, enquanto outros remontam essa a *Robinson Crusoe* (1719), de Daniel Defoe (1660-1731), e mesmo a *Don Quixote de la Mancha* (1605-1615), de Miguel de Cervantes y Saavedra (1547-1616)¹²⁰.

Mas, em que medida, *romance* e *novela* se distinguem ou não? Segundo Chklovski, não “basta uma simples imagem, um simples paralelo nem mesmo uma simples descrição de um

¹¹¹ Cf. Ian Watt, “Realismo e Forma Romanesca”, in Roland Barthes et alii, *Literatura e Realidade. Que é o Realismo?*, Tereza Coelho (trad.), Lisboa, Dom Quixote, 1984, pp. 13-50.

¹¹² Cf. Georg Lukács, *Teoria do Romance*, Alfredo Margarido (trad.), Lisboa, Presença, 1920, pp. 61-76; e Mikhail Bakhtine, “Épopée et Roman”, *Recherches Internationales*, 76 (Paris, 3^{ème} trimestre), 1973, pp. 5-39.

¹¹³ Cf. Massaud Moisés, *A Criação Literária. Introdução à Problemática da Literatura*, p. 157.

¹¹⁴ Cf. Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes, *Dicionário de Narratologia*, s.v. “Novela”, p. 303.

¹¹⁵ Cf. Massaud Moisés, *A Criação Literária. Introdução à Problemática da Literatura*, p. 156.

¹¹⁶ Cf. Bernard Valette, *O Romance - Iniciação aos Métodos e Técnicas Modernas de Análise Literária*, Luís Serrão (trad.), Mem Martins, Editorial Inquérito, 1993, p. 10.

¹¹⁷ Cf. Ian Watt, “Realismo e Forma Romanesca”, pp. 26-48.

¹¹⁸ Cf. Massaud Moisés, *A Criação Literária. Introdução à Problemática da Literatura*, p. 183.

¹¹⁹ Cf. Massimo Fusillo, *Naissance du Roman*, trad. de l’italien par Marielle Abrioux, Paris, Seuil, col. «Poétique», 1991, p. 24.

¹²⁰ Cf. Marthe Robert, *Roman des Origines et Origines du Roman*, Paris, Grasset, 1988, pp. 11-12.

acontecimento para que tenhamos a impressão de nos encontrarmos diante de uma novela.”¹²¹ O mesmo acontece no caso do romance, pois, na opinião de Bernard Valette, o romance não tem qualquer característica formal distintiva:

Ao contrário de outros géneros literários, como o teatro ou a poesia, o romance define-se e delimita-se não tanto a partir das suas marcas formais, mas sobretudo através do seu significado, tradicionalmente associado à ideia de ficção. [...] Parece que o romanesco, ao invés da «literatura de ideias», não depende de uma escrita específica, sendo antes os temas abordados que o constituem como tal. *Aventuras imaginárias, personagens irreais, intrigas fictícias*: o discurso do romance situa-se no irreal, cujo espaço simbólico partilha com a lenda, o mito e a epopeia.¹²²

De facto, um dos fatores que mais dificulta uma inequívoca definição de romance é a sua diversidade temática e formal justificando a existência de subgéneros como o romance negro, o romance de aventuras, o romance cor-de-rosa, o romance histórico, onde se inclui *A Ilustre Casa de Ramires*, de Eça de Queirós, o romance picaresco, o romance de formação, o romance epistolar, como *A Correspondência de Fradique Mendes*, de Eça, o romance de família, como *Os Maias* queirosianos, o romance policial, o romance psicológico, onde se incluem quase todos os romances machadianos¹²³, o romance de personagem, o *Primo Basílio*, de Eça, e *Helena*, de Machado, ou ainda o romance de tese.

Apesar desta dificuldade, teóricos como B. Eikhenbaum, Massaud Moisés, Carlos Reis e Ana Cristina Lopes e Cristina da Costa Vieira defendem a existência de traços formais específicos para o romance. B. Eikhenbaum afirma que o “romance e a novela [...] são [...] formas profundamente estranhas uma à outra”¹²⁴, justificando desta forma: “o romance vem da história, da narrativa de viagens; a novela vem do conto, da anedota.”¹²⁵ E continua:

Constrói-se a novela com base numa contradição, numa falta de coincidência, num erro, num contraste, etc. Mas isso não basta. Tudo na novela como na anedota tende para a conclusão. A novela deve progredir com impetuosidade [...]. São outros factores que desempenham um papel importante no romance, a saber: a técnica utilizada para afrouxar a acção, para combinar e soldar os elementos heterogéneos, a habilidade para desenvolver e ligar episódios, para criar centros de interesse diferentes, para conduzir intrigas paralelas, etc. Esta construção exige que o fim do romance seja um elemento de enfraquecimento e não de reforço; o ponto culminante da acção principal deve encontrar-se em qualquer lado antes do fim. O romance caracteriza-se pela presença de um epílogo: uma falsa conclusão, um balanço que abre uma perspectiva ou que conta ao leitor a *Nachgeschichte* dos personagens principais [...]. É por isso que é natural que um fim inesperado seja um fenómeno muito raro no romance [...]: as grandes dimensões e a diversidade dos episódios impedem esse modo de construção, enquanto a novela tende precisamente para o inesperado do final, onde culmina o que o precede. No romance, um certo declive deve suceder ao

¹²¹ Cf. V. Chklovski, “A Construção da Novela e do Romance”, p. 43.

¹²² Cf. Bernard Valette, *O Romance - iniciação aos métodos e técnicas modernas de análise literária*, p.9.

¹²³ Helder Macedo aborda precisamente esta questão e afirma que o que Machado de Assis “consegue fazer muito bem é penetrar na mente das personagens, em particular das femininas.” Cf. Helder Macedo, “Os Interstícios da Psicologia”, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, p. 20.

¹²⁴ Cf. B. Eikhenbaum, “Sobre a Teoria da Prosa”, p. 76.

¹²⁵ Cf. *Ibidem*.

ponto culminante, enquanto na novela é mais natural parar no cume que se atingiu.¹²⁶

Massaud Moisés também faz uma distinção clara entre novela e romance:

Assim, no confronto entre a novela e o romance, verifica-se que a primeira ostenta uma estrutura fechada, ou apenas aberta horizontalmente, visto que o ficcionista, ao acumular em sucessividade as células dramáticas, deixa franqueada uma única saída para a realidade exterior: o epílogo da última “aventura”. [...] Contrariamente, o romance exhibe uma estrutura vertical, ou antes, em espiral, aberta em todas as direcções para a realidade exterior, embora oclusa em seu epílogo. [...] Na novela, a multivocidade dramática caracteriza-se pela sucessividade. Agora, no romance, temos a simultaneidade dramática. [...] o espaço possui, no romance, uma importância que desconhece na novela.¹²⁷

O *Dicionário de Narratologia*, de Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes, indica que, ao contrário do romance, a ação da novela é mais curta, concentrada e, por norma, as poucas ações secundárias a haver estão diretamente ligadas à ação principal, obrigando a um ritmo mais rápido. O espaço ou não é referido ou é desvanecido pela personagem principal. O tempo não é tão anacrónico quanto no romance¹²⁸. Para a autora do ensaio *A Construção da Personagem Romanesca: Processos Definidores* (2008), a especificidade do romance passa pela tendência para a inclusão de divagações (sejam elas de natureza filosófica, política, económica, religiosa, ou outras), como sucede em *Viagens na Minha Terra*, de Almeida Garrett, e em inúmeros romances saramaguianos; pelo esboroamento da hierarquia entre as ações; pela multiplicação das ações e pelo retardamento do avanço da ação¹²⁹; pela complexidade da estrutura temporal, com grande número de analepses¹³⁰; pela existência de uma teia complexa de relações entre personagens, sendo estas em grande número e muitas delas redondas e até dúplices ou ainda axiologicamente ambíguas¹³¹.

Neste diferendo, onde existe mais consenso? A opinião prevalente é a de que o romance se distingue da novela pela sua maior extensão e pela configuração de “um mundo de personagens mais denso e complexo”, mais próximo “do acontecer quotidiano, e daí um ritmo temporal mais lento.”¹³²

A nossa tese apoia-se teoricamente nos autores que defendem a existência de traços formais definidores do género romanesco. De facto, para nós, o romance caracteriza-se por ter uma ação extensa, normalmente complicada por ações secundárias, implicando componentes de ordem social, cultural ou psicológica e que envolve o destino de múltiplas personagens, usualmente complexas, quer ao nível psicológico, quer ao nível axiológico. Outra categoria

¹²⁶ Cf. *Ibidem*, pp. 76-77.

¹²⁷ Cf. Massaud Moisés, *A Criação Literária. Introdução à Problemática da Literatura*, pp. 190-194.

¹²⁸ Cf. Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes, *Dicionário de Narratologia*, s.v. “Novela”, pp. 303-304.

¹²⁹ Cf. Cristina da Costa Vieira, *A Construção da Personagem Romanesca: Processos Definidores*, pp. 234-259.

¹³⁰ Cf. *Ibidem*, pp. 259-286.

¹³¹ Cf. *Ibidem*, pp. 346-351.

¹³² Cf. José Aderaldo Castelo, “Romance e Novela”, p. 950.

crucial do romance é o espaço físico, que, por norma, é referencial, remetendo para cidades como Lisboa e Paris no romance eciano, e Rio de Janeiro, no romance machadiano. Este género narrativo desenvolve igualmente de modo especial os espaços, social e psicológico das personagens. O tempo, uma das categorias mais importantes do romance, tem “incidências diegéticas e discursivas [...]: no plano do enquadramento histórico [...], no das implicações psicológicas [...], no das alusões sociais [...].”¹³³ No romance, há grandes manipulações temporais¹³⁴ que podem ir de um dia a gerações de uma família, como podemos constatar no cotejo de *Ulysses* (1921), de James Joyce, e n’ *Os Maias*, de Eça de Queirós. Outro aspeto importante no romance é a perspetiva narrativa, que contribui para a sua “complexidade e profundidade”¹³⁵, já que aquela pode ser a de uma personagem, a do narrador ou os pontos de vista conflituantes entre várias personagens ou entre estas e o narrador¹³⁶.

Pelas características aqui apresentadas, incluímos *A Cidade e as Serras* e *O Conde d’Abranhos*, de Eça de Queirós, no nosso *corpus* romanescos e excluimos *O Mandarim* e *Alves & Companhia*, do mesmo autor, e *Casa Velha*, de Machado de Assis, por as considerarmos novelas.

7.2 Personagem e pessoa

Tendo em conta o tema desta tese, torna-se imperativo que façamos desde já a distinção entre pessoa e personagem, a fim de evitar possíveis confusões. Nós propomo-nos analisar em Eça e Machado a visão da mulher, pertencendo este último termo, *mulher*, ao nível ontológico da realidade. Isto é, a mulher define-se como um ser vivo do género feminino, enquanto as personagens femininas constituem seres ficcionais. No entanto, as personagens acabam por ser um reflexo de uma certa visão antropológica, e, por isso, ao analisarmos no decurso da nossa tese as personagens femininas romanescas de Eça e de Machado iremos à busca da visão da mulher que estas acarretam. Ou seja, acreditamos que as personagens femininas ecianas e machadianas acabarão por nos elucidar sobre a forma como era vista a mulher de então, enquanto ser do mundo real, na segunda metade do século XIX.

A história da distinção teórica entre pessoa e personagem pode ser recuada a Paul Valéry, que, no primeiro quartel do século XX, definiu as personagens como “ces vivants sans entrailles”: ou seja, na obra *Littérature*, Valéry nega a existência ontológica real às personagens, mesmo que estas suscitem um grande efeito de real¹³⁷. A necessidade desta distinção certamente ficou a dever-se à aproximação que o realismo fez entre as personagens relativamente ao mundo real, incluindo a dotação de nomes verosímeis, de uma linguagem

¹³³ Cf. Bernard Valette, *O Romance - iniciação aos métodos e técnicas modernas de análise literária*, p. 359.

¹³⁴ Genette demonstra a variedade temporal no romance no seu ensaio *Discurso da Narrativa*. Cf. Gérard Genette, *Discurso da Narrativa*, Fernando Cabral Martins (trad.), orientação de Maria Alzira Aleixo, Lisboa, Vega, 3ª ed., 1995.

¹³⁵ Cf. Bernard Valette, *O Romance - iniciação aos métodos e técnicas modernas de análise literária*, p. 360.

¹³⁶ Cf. *Ibidem*.

¹³⁷ Cf. Paul Valéry, «Littérature», in *Tel Quel. Choses Tues. Moralités. Littérature. Cahier B*, Paris, Gallimard, 11ème éd., 1941, p.180.

quotidiana e de uma grande profundidade psicológica, como acontece com as de Fiodor Dostoievsky (1821-1881) e as de Machado de Assis. Esta ideia valéрана é a base de toda a conceção moderna e contemporânea de personagem romanesca enquanto signo de base linguística, isto é, um ser feito de palavras, ao contrário da pessoa, o ser tridimensional e mesmo dotado da quarta dimensão, o tempo que a modifica. A posição de Valéry foi continuada por outros ensaístas como Michel Zeraffa¹³⁸, Gérard Genette¹³⁹, Philippe Hamon¹⁴⁰, Vincent Jouve¹⁴¹, Milagros Ezquerro¹⁴², Georges Steiner¹⁴³ e Cristina da Costa Vieira¹⁴⁴. Citando Beth Brait: “[...] o problema da personagem é, antes de tudo, um problema linguístico, pois a personagem não existe fora das palavras; as personagens *representam* pessoas, segundo modalidades próprias da ficção.”¹⁴⁵ Michel Zeraffa, nos anos 70 do século XX, defende ainda em termos estruturalistas a distinção *pessoa/personagem*, mas parece fazer já uma ligação entre as duas noções que antecipam a visão desconstrutiva desta matéria:

[...] la personne est une idée mise à l'épreuve des faits qui la constituent, et que pourtant elle dépasse. Au terme du récit une idée de l'homme est devenue une image de l'homme, concrétisée par un ensemble de moyens d'expression qui représente des notions et des sentiments, des fonctions psychologiques et des faits sociaux, des actes et des rêves.¹⁴⁶

Jean-Pierre Goldenstein também defende a teoria de que a personagem desempenha dentro do romance o mesmo papel que a pessoa desempenha no mundo real, isto é, aquelas estão em mundos paralelos mas que não se cruzam: “[S’ appelle] [...] communément l’individu de l’ espèce humaine que nous sommes une personne. Au théâtre et dans le roman, la personne humaine est représentée, suivant diverses modalités, sous les traits d’une personnage.”¹⁴⁷

É que, muitos romances, incluindo os que iremos analisar, centram-se em personagens que acabam por criar no leitor a imagem ou a ilusão de pessoas reais, mesmo que *pessoa* e *personagem* sejam termos que designam seres pertencentes a níveis ontológicos distintos: o primeiro, à realidade; o segundo, à ficção. Esta ideia de representação da pessoa dentro do romance pela personagem vem da poética clássica, pois ela era considerada “l’analogon d’une

¹³⁸ Cf. Michel Zeraffa, *Personne et Personnage. Le Romanesque des Années 1920 aux Années 1950*, Paris, Klincksieck, 2ª tirage, 1971.

¹³⁹ Cf. Gérard Genette, *Discurso da Narrativa*.

¹⁴⁰ Cf. Philippe Hamon, “Pour un statut sémiologique du personnage”, in Roland Barthes et alii, *Poétique du Récit*, Paris, Seuil, col. «Points», 1977, pp. 115-180.

¹⁴¹ Cf. Vincent Jouve, *L’ Effet-Personnage dans le Roman*, Paris, PUF, col.«Écriture», 2ª éd., 1998.

¹⁴² Cf. Milagros Ezquerro, “Les connexions du système PERSE”, in AA.VV., *Le Personnage en Question. Actes du IV Colloque du S.E.L. Toulouse - 1-3 Décembre 1983*, Toulouse, Université de Toulouse-Le-Mirail / Service des Publ. U.T.M., 1984, pp. 103-109.

¹⁴³ Cf. Georges Steiner, *Gramáticas da Criação*, Miguel Serras Pereira (trad.), Lisboa, Relógio D’ Água, col. «Antropos», 2002.

¹⁴⁴ Cf. Cristina da Costa Vieira, *A Construção da Personagem Romanesca: Processos Definidores*, p. 20.

¹⁴⁵ Cf. Beth Brait, *A Personagem*, São Paulo, Ática, 5ª ed., 1993, p. 11.

¹⁴⁶ Cf. Michel Zeraffa, *Personne et Personnage. Le Romanesque des Années 1920 aux Années 1950*, p. 10.

¹⁴⁷ Cf. Jean-Pierre Goldenstein, *Lire le Roman*, Bruxelles, De Boeck et Larcier, 1999, p. 50. Acrescento nosso.

personne, en vertu d'une relation mimétique.”¹⁴⁸ Contudo, terão as personagens romanescas de ser o *analogon* de uma pessoa e, por isso, serem figuradas com um corpo antropomórfico para serem consideradas como tal? Normalmente o leitor, como vimos, associa as personagens a pessoas, mas não podemos esquecer as que, não tendo aparência humana, como por exemplo o Coelho e a Rainha de Copas do romance fantástico *Alice nos Países das Maravilhas* (1865), de Lewis Carroll (1832-1898), não deixam de ser personagens. O facto de a palavra *personagem* derivar etimologicamente da palavra *pessoa*, em muitas línguas, leva a que erroneamente, quando se fala na primeira, nos lembremos automaticamente da segunda, como afirmam Jens Eder, Fotis Jannidis e Ralf Schneider:

The English term >character< goes back to Greek *charaktér*, >a stamping tool<, meaning, in a figural sense, the stamp of personality, that which is unique to a human being. The French and Italian terms - *personage* and *personaggio*, respectively - point to Latin *persona*, i.e. the mask through which the sound of the voice of an actor is heard. The German *Figur* in turn has its roots in the Latin *figura*, and suggests a form that contrasts with a background. In spite of the differences, in all of these languages characters are most frequently defined as fictive persons or fictional analogs to human beings. Definitions of this type, however, are not entirely unproblematic: they are too vague as far as the ontological status of fictive beings is concerned, they are restricted to anthropomorphous characters and excluded, e.g., animal characters, aliens, monsters and robots.¹⁴⁹

Contudo, o que faz destes seres personagens é “a consciência que manifestam e a linguagem articulada de que fazem uso [...]”.¹⁵⁰ Houve, aliás, uma corrente literária novecentista que tentou por vários meios destruir o elo mimético entre a *personagem* e a *pessoa* - o novo romance¹⁵¹.

No século XX esta questão ganhou até nova acuidade com a adaptação cinematográfica de muitos romances passando as personagens a ser associadas aos atores que as encarnam na tela, como foi o caso de *Memórias Póstumas* (2001), do cineasta André Klotzel, *Dom* (2003), realizado por Moacyr Góes, *O Crime do Padre Amaro* (2005), do realizador Carlos Coelho da Silva, *O Primo Basílio* (2007), do cineasta Daniel Filho, e *Os Maias* (2014), de Diogo Botelho. Esta questão já suscitou vários estudos, entre os quais destacamos, *Characters in Fictional Worlds: Undersanting Imaginary Beings in Literature, Film, and Other Media* (2010). Logo na introdução do ensaio, Jens Eder, Fotis Jannidis e Ralf Schneider fazem assim a distinção entre *pessoa* e *personagem*:

[...] characters prove to be highly complex objects in a number of ways. They remind one of real persons, but at the same time they seem to consist of

¹⁴⁸ Cf. Pierre Glaudes e Yves Reuter, *Personnage et Didactique du Récit*, Metz, Centre D'Analyse Syntaxique de l' Université de Metz, 1996, p. 154.

¹⁴⁹ Cf. Jens Eder, Fotis Jannidis, Ralf Schneider, “Characters in Fictional Worlds: An Introduction”, in Jens Eder, Fotis Jannidis, Ralf Schneider (ed.), *Characters in Fictional Worlds: Undersanting Imaginary Beings in Literature, Film, and Other Media*, Berlin/New York, De Gruyter, 2010, p. 7.

¹⁵⁰ Cf. Cristina da Costa Vieira, *A Construção da Personagem Romanesca: Processos Definidores*, p. 24.

¹⁵¹ Cf. Jean Ricardou, *Problèmes du Nouveau Roman* [1967], Paris, Seuil, col. «Tel Quel», 1987; e Alain Robbe-Grillet, *Pour un Nouveau Roman* [1963], Paris, Galimard, col. «Idées», 1972.

mediated signs only. They are >there< but they do not appear to exist in reality - we do not meet them on the streets, after all. They do exert an influence on us, but we cannot interact with them directly.¹⁵²

Feita a distinção teórica entre pessoa e personagem, esclarecemos agora mais aprofundadamente o que entendemos por *personagem*, termo-chave da nossa tese. Para nós a *personagem* é um signo linguístico na medida em que só existe no mundo das palavras, sendo no eixo da frase que a vamos procurar. Como dizem Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes no *Dicionário de Narratologia*, ela tem a “condição de unidade discreta, suscetível de delimitação no plano sintagmático e de integração numa rede de relações paradigmáticas.”¹⁵³ Estes ensaístas, com os quais concordamos, afirmam ainda o seguinte:

Para isso contribui a existência de processos de manifestação que permitem localizar e identificar a personagem: o nome próprio, a caracterização, o discurso da personagem [...] são alguns desses processos, conduzindo à apresentação de sentidos fundamentais capazes de configurarem uma semântica da personagem.¹⁵⁴

Todavia, a personagem romanesca é mais do que uma semântica organizada de palavras num texto narrativo. Como figura no *Dicionário de Narratologia*:

[...] a personagem revela-se, não raro, o eixo em torno do qual gira a acção e em função do qual se organiza a economia da narrativa; certas tipologias da narrativa [...], ao entenderem o romance de personagem como modalidade culturalmente prestigiada, confirmam a proeminência deste componente diegético.¹⁵⁵

Eis a nossa definição de personagem romanesca, utilizando as palavras de Cristina da Costa Vieira:

[...] trata-se de um signo narrativo longamente disseminado num discurso verbal complexo e referente a um ser ficcional que o leitor reconstrói a partir do feixe de características minimamente antropomórficas que o autor lhe aduziu e de estruturas linguísticas, retóricas, narratológicas, axiológicas e semiótico-contextuais que particularizam esse signo face a outros géneros narrativos e a outros modos literários e artísticos [...].¹⁵⁶

Como no *corpus* da nossa tese temos um romance epistolar, *A Correspondência de Fradique Mendes*, e um romance histórico, *A Ilustre Casa de Ramires*, ambos de Eça de Queirós, convém aqui aclarar os conceitos de *personagem epistolar* e *personagem histórica*, uma vez que estas se constroem de maneira peculiar dentro do universo da personagem romanesca. A primeira é apresentada ao leitor através dos vários pontos de vista dos autores das cartas que compõem este subgénero. Assim, a ideia que o leitor vai ter da personagem romanesca epistolar

¹⁵² Cf. Jens Eder, Fotis Jannidis, Ralf Schneider, “Characters in Fictional Worlds: An Introduction”, p. 3.

¹⁵³ Cf. Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes, *Dicionário de Narratologia*, s.v. “Personagem” p. 316.

¹⁵⁴ Cf. *Ibidem*.

¹⁵⁵ Cf. *Ibidem*, s.v. “Personagem”, p. 314.

¹⁵⁶ Cf. Cristina da Costa Vieira, *A Construção da Personagem Romanesca: Processos Definidores*, pp. 563-564.

é altamente subjetiva, pois o autor de cada carta pode apresentar uma visão diferente da personagem. Ou seja, é através da leitura das várias cartas que o leitor consegue ter uma ideia da personagem epistolar¹⁵⁷. Este género romanesco constrói personagens complexas, pois “a ação alterna com a narração, logo que a personagem-narrador passa de uma carta a outra ou logo que cede a vez a outra personagem-narrador [...] o referente do narratário é também personagem da intriga”¹⁵⁸ e *in absentia*, através de dois processos ligados à relação narrador / narratário, como podemos ver n’ *A Construção da Personagem Romanesca*:

A personagem nesse subgénero romanesco constrói-se narratologicamente *in absentia*, mas sempre através de dois procedimentos ligados à relação narrador / narratário: 1) a **alusão a terceiros**, isto é, a entidades que nos remetem, por síncrese, para o mesmo referente do destinador ou destinatário das cartas; 2) a **disjunção linguística e cronotópica**, isto é, a alusão ao destinador ou destinatário das cartas enquanto Outro face ao *hic et nunc* da enunciação.¹⁵⁹

Já a segunda pode acarretar problemas de referencialidade, pois o leitor pode confundir a com a personagem histórica que representa. Contudo, a referencialização da personagem romanesca na narrativa histórica é algo muito particular, como refere Cristina da Costa Vieira:

[...] o processo construtivo que traduz o estabelecimento de uma conexão entre a personagem e o mundo exterior exige a concorrência de processos miméticos para a sua consubstanciação, concretamente a conjugação harmoniosa de dois processos: a prévia pesquisa documental [...] e a posterior figurativização realista da personagem em construção [...].¹⁶⁰

Todavia, por muito que as personagens históricas se assemelhem às personalidades históricas que representam, as características que lhe são atribuídas na ficção irão sempre distingui-las. Tal como declara a mesma ensaísta:

[...] a referencialidade dos seres ficcionais é um efeito de percepção, o resultado de uma ilusão construtiva, já que na transmutação para o papel a personagem histórica se transforma, como qualquer outra, num ser ficcional, sempre diferente da referência histórica que lhe esteve na base.¹⁶¹

A personagem romanesca suscita leituras ideológicas, efeitos de real¹⁶², sentimentos junto do leitor, isto é, além da base linguística e narratológica da personagem romanesca, há todo um conjunto de outros processos ao nível da retórica, da axiologia e da semiótica contextual que ajudam a construir aquela¹⁶³. Por exemplo, a personagem como signo narrativo

¹⁵⁷ Cf. Jean-Philippe Miraux, *Le Personnage de Roman: Genèse, Continuité, Rupture*, Claude Thomasset (dir.), Paris, Nathan, 1997, pp. 23-24. Sobre o mesmo assunto consultar Frédéric Calas, *Le Roman Épistolaire*, Paris, Nathan, col. «128», 1996.

¹⁵⁸ Cf. Cristina da Costa Vieira, *A Construção da Personagem Romanesca: Processos Definidores*, p. 240.

¹⁵⁹ Cf. *Ibidem*, p. 315.

¹⁶⁰ Cf. *Ibidem*, p. 525.

¹⁶¹ Cf. *Ibidem*, p. 526.

¹⁶² Cf. Roland Barthes, “L’ effet de réel”, in Roland Barthes, *Essais Critiques IV. Le Bruissement de la Langue*, Paris, Seuil, 1984, pp. 167-174.

¹⁶³ . Cristina da Costa Vieira, *A Construção da Personagem Romanesca: Processos Definidores*, pp. 563-564.

está sujeita a procedimentos que determinam a sua importância na economia da narrativa. Assim, esta categoria define-se em termos de relevo diegético como personagem principal, secundária ou figurante. As personagens também revelam uma certa composição que está relacionada com a sua participação na ação, entre outros fatores, fazendo delas personagens redondas ou planas¹⁶⁴. Dentro do vasto leque de personagens possíveis do romance, existe uma que se destaca pelo seu estatuto e pelas suas funções dentro do texto narrativo; o narrador homodiegético e autodiegético¹⁶⁵. No entanto, qualquer personagem só surge, mesmo a que remete para um narrador autodiegético, “quando o autor cria um outro diferente do narrador, situando-o numa alteridade temporal e espacial relativamente ao *hic et nunc* da enunciação narrativa.”¹⁶⁶ Esta alteridade narrador/personagem¹⁶⁷, mesmo no regime autodiegético, sucede, por exemplo, em *Memorial de Aires*, de Machado de Assis: “Ora bem, faz hoje um ano que voltei definitivamente da Europa. O que me lembrou esta data foi, estando a beber café, o pregão de um vendedor de vassouras e espanadores: “Vai vassouras! Vai espanadores!” (p. 9)

Além do narrador, existe outra entidade que pode assumir o papel de personagem, o narratário, “com caracterização psicológica, social, etc., variável em minudência e em profundidade, [...]”¹⁶⁸. Como diz Cristina da Costa Vieira, há narratários com duplo papel: “[...] interlocutor ou destinatário do narrador [...] [e] personagem da narrativa [...]”¹⁶⁹ Mas estes são casos mais raros. Cristina da Costa Vieira refere no seu ensaio de 2008 o exemplo de *Um Homem que Dorme* (1967), de Georges Perec, centrado num “tu”¹⁷⁰. Normalmente, o narratário remete ou “coincide com o leitor virtual ou com o leitor idealizado e explicitado na narração”¹⁷¹, como sucede nesta passagem do romance machadiano *Memórias Póstumas de Brás Cubas*: “A obra em si mesma é tudo: se te agradar, fino leitor, pago-me da tarefa; se não te agradar, pago-te com um piparote, e adeus.” (pp. 17-18).

Em suma, muitos teóricos defendem que a personagem é a representação de uma pessoa. Nós refutamos esta teoria, embora o estudo das personagens possa ser útil para analisar como eram vistas as pessoas de uma certa sociedade, numa determinada época. Pois acreditamos que os autores espelham nas suas personagens a forma como entendem a sociedade do seu tempo seja através de seres antropomórficos, seja através de seres como robots, anjos ou demónios. No nosso entender, a *personagem* é uma criação do autor, é a peça fundamental de qualquer obra literária, é o veículo do qual o autor se serve para contar uma história, e, por isso, só existe na ficção. No entanto, também acreditamos que a personagem romanesca, ainda que

¹⁶⁴ Cf. Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes, *Dicionário de Narratologia*, s.v. “Personagem”, pp. 316-317.

¹⁶⁵ Cf. Vítor Manuel de Aguiar e Silva, *Teoria da Literatura*, p. 695.

¹⁶⁶ Cf. Cristina da Costa Vieira, *A Construção da Personagem Romanesca: Processos Definidores*, p. 299.

¹⁶⁷ Na construção narratológica existem processos que implicam relacionamentos entre o narrador e as personagens, a narração autodiegética, onde decorre uma síncrese entre o narrador e personagem, a narração homodiegética, onde existe um relacionamento entre o narrador e a personagem secundária ou figurante e a narração heterodiegética, onde se estabelece uma completa alteridade entre o narrador e as personagens. Cf. *Ibidem*, p. 300.

¹⁶⁸ Cf. Vítor Manuel de Aguiar e Silva, *Teoria da Literatura*, p. 699.

¹⁶⁹ Cf. Cristina da Costa Vieira, *A Construção da Personagem Romanesca: Processos Definidores*, p. 311. Acrescento nosso.

¹⁷⁰ Cf. *Ibidem*, p. 316.

¹⁷¹ Cf. *Ibidem*, p. 311.

continuando a ser entendida como um signo de base linguística, não se limita a esta dimensão, devendo ser encarada como um efeito¹⁷² junto do leitor, imagem mental que em muitos casos (que concernem o *corpus* desta tese) suscitam uma visão de uma mulher ou da mulher.

7.3 Personagem redonda e plana

As personagens, mediante a sua evolução na participação na ação e o seu espaço psicológico, podem ser planas ou redondas, usando a terminologia de E. M. Forster (1879-1970). Este teórico novecentista afirma que as primeiras “are sometimes called types, and sometimes caricatures. In their purest form, they are construct round a single idea or quality [...]”¹⁷³. São por isso facilmente reconhecíveis e memorizáveis. Estas duas características advêm, pois, do facto de a personagem plana ser:

[...] acentuadamente estática: uma vez caracterizada, ela reincide [...] nos mesmos gestos e comportamentos, enuncia discursos que pouco variam, repete «tiques» verbais etc., de um modo geral susceptíveis de serem entendidos como marcas manifestativas [...].¹⁷⁴

Reitera Vítor Manuel de Aguiar e Silva:

[...] a personagem plana não altera o seu comportamento no decurso do romance e, por isso, nenhum acto ou nenhuma reacção da sua parte podem surpreender o leitor. O tipo não evoluciona, não conhece as transformações íntimas que fariam dele uma personalidade individualizada e que, por conseguinte, dissolveriam as suas dimensões típicas.¹⁷⁵

Tia Patrocínio d’A *Relíquia*, de Eça de Queirós, por exemplo, é uma personagem plana, pois desde o início do romance até ao fim é definida pelo mesmo traço, a beatice, o que caracteriza integralmente a sua personalidade: “A titi deu-me num papel a oração que diariamente devia rezar a S. Luís Gonzaga, padroeiro da mocidade estudiosa, para que ele conservasse em meu corpo a frescura da castidade e na minha alma o medo do Senhor.” (p. 24).

Segundo Aguiar e Silva, este tipo de personagens é bastante cómoda para os seus criadores, pois basta que seja caracterizada quando aparece pela primeira vez no romance¹⁷⁶. Cristina da Costa Vieira introduz, todavia, uma distinção entre personagem plana e personagem-tipo: a primeira é aquela que não altera o seu comportamento ao longo da narrativa; a segunda é a que remete para uma categoria, seja ela etária ou socioprofissional, não significando com isso que a personagem-tipo não possa alterar o seu comportamento tornando-se, por conseguinte, personagem redonda em simultâneo. O exemplo dado pela ensaísta é José de *Todos os Nomes*, de José Saramago, personagem-tipo do funcionário público de um cartório, mas que

¹⁷² Cf. Vincent Jouve, *L’ Effet-Personnage dans le Roman*.

¹⁷³ Cf. E. M. Forster, *Aspects of the Novel*, New York, Harcourt, Brace & World, 1927, p. 67.

¹⁷⁴ Cf. Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes, *Dicionário de Narratologia*, s.v. “Personagem Plana”, p. 322.

¹⁷⁵ Cf. Vítor Manuel de Aguiar e Silva, *Teoria da Literatura*, p. 709.

¹⁷⁶ Cf. *Ibidem*, p. 710.

surpreenderá o leitor pela mudança de comportamento que lhe suscita a demanda de uma mulher por detrás de um nome¹⁷⁷.

Já as personagens redondas, segundo E. M. Forster, são o contrário das personagens planas¹⁷⁸. Para o ensaísta, o teste da personagem redonda “is whether it is capable of surprising in a convincing way. If it never surprises, it is flat. If it does not convince, it is a flat pretending to be round.”¹⁷⁹ Assim, são personagens redondas aquelas que têm um elevado grau de complexidade e quase sempre beneficiam do relevo que essa complexidade lhes dá, isto é, este tipo de personagens são normalmente personagens principais ou com grande destaque no romance. A sua caracterização não é definitiva, o que faz com que o autor lhes dedique mais tempo, pois ele tem de as criar progressivamente ao longo da narrativa. Como diz o *Dicionário de Narratologia*, a “imprevisibilidade própria da personagem redonda, a revelação gradual dos seus traumas, vacilações e obsessões, constituem os principais factores determinantes da sua configuração [...]”¹⁸⁰ Estas personagens, ao contrário das planas, têm uma multiplicidade de traços despoletando razões virtualmente surpreendentes para o leitor¹⁸¹. Por causa da sua composição, a personagem redonda pede procedimentos específicos. O *Dicionário de Narratologia* salienta o uso do monólogo interior:

[...] os conflitos e mudanças vividos por uma personagem redonda traduzem-se numa temporalidade psicológica, eventualmente modelada através do monólogo interior [...]; trata-se, afinal, de uma específica modalidade de focalização interna [...], solução técnico-narrativa que muitas vezes manifesta a presença de uma personagem redonda, ajustando-se, pelas suas potencialidades de apresentação psicológica, às exigências próprias de uma personagem desta natureza.¹⁸²

O Jacinto d'A *Cidade e as Serras*, de Eça de Queirós, é claramente uma personagem redonda:

Quando ele agora, bom sabedor das coisas da lavoura, percorria comigo a quinta, em sólidas palestras agrícolas, precedentes e sem quimeras - eu quase lamentava esse outro Jacinto que colhia uma teoria em cada ramo de árvore e, riscando o ar com a bengala, planeava queijeiras de cristal e porcelana, para fabricar queijinhos que custariam cada um duzentos mil réis! (p. 235)

A complexidade destas personagens não as impede, todavia, de terem uma leitura universal e intemporal alerta Aguiar e Silva¹⁸³. No entanto, a distinção entre personagem plana e redonda nem sempre é fácil ou na prática linear¹⁸⁴.

¹⁷⁷ Cf. Cristina da Costa Vieira, *A Construção da Personagem Romanesca: Processos Definidores*, pp. 65-67.

¹⁷⁸ Cf. E. M. Forster, *Aspects of the Novel*, p. 77.

¹⁷⁹ Cf. *Ibidem*, p. 78.

¹⁸⁰ Cf. Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes, *Dicionário de Narratologia*, s.v. “Personagem Redonda”, p. 323.

¹⁸¹ Cf. Vítor Manuel de Aguiar e Silva, *Teoria da Literatura*, p. 710.

¹⁸² Cf. Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes, *Dicionário de Narratologia*, s.v. “Personagem Redonda”, p. 323.

¹⁸³ Cf. Vítor Manuel de Aguiar e Silva, *Teoria da Literatura*, p. 710.

¹⁸⁴ Cf. Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes, *Dicionário de Narratologia*, s.v. “Personagem Plana”, p. 322.

7.4 Relevô

A importância do relevô das personagens femininas para a nossa tese obriga a um breve esclarecimento teórico deste conceito. Vamos ter em conta duas formas de relevô que estão interligadas: o estatuto diegético ou relevô narratológico e a importância (acatção, respeitabilidade) dada à visão das personagens femininas. O primeiro sentido é o mais comum nos estudos narratológicos. Como se pode ver no *Dicionário de Narratologia*, a personagem de acordo com a sua “funcionalidade e peso específico na economia do relato [...] define-se em termos de relevô: protagonista [...], personagem secundária ou mero figurante [...]”¹⁸⁵ Ou seja, o que define os diferentes graus de relevô das personagens é o espaço narrativo que lhes é concedido.

Philippe Hamon analisa em detalhe o processo de construção do protagonista a partir de procedimentos específicos no artigo “Pour un Statut Sémiologique du Personnage”, e que passam todos eles por uma marca de diferença dada a determinada personagem até a destacar das restantes. Assim, a “*distribution différentielle*” significa conceder um acentuado espaço narrativo à personagem: trata-se “d’un mode d’accentuation purement quantitatif et tactique jouant essentiellement sur: apparition aux moments marqués du récit (début/fin des séquences et du récit), («épreuves» principales, contrat initial, etc.); apparition fréquente [...]”¹⁸⁶ Depois, a “*autonomie différentielle*” significa o facto de a personagem poder aparecer ou protagonizar sequências sem necessitar do suporte de outras personagens¹⁸⁷. Há ainda a caracterização diferencial ou por vezes um comentário explícito do género “o nosso herói” para imediatamente o leitor identificar o protagonista¹⁸⁸. Por vezes, aquele consegue saber quem é o protagonista do romance apenas pelo título, como é o caso dos romances de personagem, em que o título é por norma o nome da personagem principal. Este é o caso das obras *Iaiá Garcia* e *Helena*, de Machado de Assis, onde essas personagens são desde muito cedo referidas na narrativa:

Contava onze anos e chamava-se Lina. O nome doméstico era Iaiá. No colégio, como as outras meninas lhe chamassem assim, e houvesse mais de uma com igual nome, acrescentavam-lhe o apelido de família. Esta era Iaiá Garcia. (p. 18. Sublinhado nosso.)

Uma disposição havia, porém, verdadeiramente importante. O conselheiro declarava reconhecer uma filha natural, de nome Helena, havida com D. Ângela da Soledade. Esta menina estava sendo educada em um colégio de Botafogo. Era declarada herdeira de parte que lhe tocasse de seus bens, e devia ir viver com a família, a quem o conselheiro instantemente pedia que a tratasse com desvelo e carinho, como se de seu matrimônio fosse. (p. 10. Sublinhado nosso.)

No primeiro excerto, pode ver-se que o autor destaca a personagem Iaiá das outras, utilizando para isso o determinante demonstrativo “esta”, ou seja, essa é a personagem que

¹⁸⁵ Cf. *Ibidem*, s.v. “Personagem”, p. 316.

¹⁸⁶ Cf. Philippe Hamon, “Pour un Statut Sémiologique du Personnage”, p. 155.

¹⁸⁷ Cf. *Ibidem*.

¹⁸⁸ Cf. *Ibidem*, p. 156-157.

importa, é dela a história que se vai contar. No segundo excerto, o autor dá relevo a Helena utilizando outro procedimento. Neste caso, a personagem aparece como um segredo que foi revelado, e a partir daí a vida das outras personagens passa a desenvolver-se em seu redor. Tal como Machado, também Eça tem romances de personagem, entre os quais destacamos *O Crime do Padre Amaro* e *O Primo Basílio*, onde estes são os coprotagonistas juntamente com Amélia e Luísa, respetivamente.

Já a personagem que funciona como mero suporte das personagens principais assume o relevo de personagem secundária¹⁸⁹. Passamos a citar uma passagem d'*Os Maias* onde intervém a personagem secundária Sra. Adélia:

Houve um silêncio. A sr.^a Adélia terminara por descansar familiarmente numa cadeira, com a sua trouxazinha no regaço.

- Pois olhe, sr. Ega - disse ela, depois de reflectir - creia então uma coisa, é que foi em sonhos. Já tem acontecido... Foi a senhora que sonhou alto com Vossa Excelência, disse tudo, o sr. Cohen ouviu, ficou de pedra no sapato, espreitou-a, e descobriu a marosca... E eu sei que ela sonha alto. (p. 289)

A personagem figurante é aquela cujo relevo numa narrativa tem menos importância¹⁹⁰. Torna-se figurante “a personagem cuja individualidade se dilui numa colectividade mais ou menos amorfa, em pano de fundo [...]”¹⁹¹ Estas personagens podem ainda ser individuais ou coletivas e podem ter designação categorial ou designação onomástica¹⁹². Deixamos aqui uma passagem d'*A Cidade e as Serras* onde são referidas duas personagens figurantes individuais apenas com designação categorial e outra d'*A Mão e a Luva* onde é referida uma personagem figurante coletiva, respetivamente:

- Eu te digo... A tua vizinha mais chegada, a filha do D. Teotónio, com efeito, salvo o respeito que se deve à casa ilustre dos Barbedos, é um mostrengo! A irmã dos Albergais, da Quinta da Loja, também não tentaria nem mesmo o precisado Santo Antão. (p. 202) (Sublinhado nosso.)

Num sofá, viam-se Mrs. Oswald e Jorge a conversarem em voz, ora muito baixa, ora um pouco mais elevada. Adiante, dois moços contavam a duas senhoras o enredo da última peça do Ginásio. (p. 91) (Sublinhado nosso.)

Existem, ainda, outros processos narratológicos que permitem realçar o estatuto diegético das personagens, como é o caso da utilização do discurso direto. Definiu-o assim Cristina da Costa Vieira:

O processo do **discurso directo** [...] significa a cedência da voz narrativa à personagem. Como meio mediatizador do discurso das personagens, esteja este integrado numa unidade de **diálogo** [...] ou de **monólogo** [...], ele realça o

¹⁸⁹ Cf. Cristina da Costa Vieira, *A Construção da Personagem Romanesca: Processos Definidores*, p. 247.

¹⁹⁰ Cf. *Ibidem*.

¹⁹¹ Cf. *Ibidem*.

¹⁹² Cf. *Ibidem*.

estatuto daquelas. Por isso, não são os figurantes dotados de discurso directo.¹⁹³

O monólogo é outro processo diferencial do estatuto das personagens. A este propósito defende a mesma ensaísta:

A **monologação** [...] auxilia a diferenciação da personagem, dando-lhe destaque diegético e densidade psicológica, quer se consubstancie através do procedimento do **monólogo exteriorizado** pela personagem (em discurso directo, indirecto ou indirecto livre) ou do **monólogo interior**, isto é, discurso pensado mas não verbalizado.¹⁹⁴

É este último, o monólogo interior, aquele procedimento que mais aumenta, no entender de Cristina da Costa Vieira, “a densidade psicológica e ontológica da personagem, sendo por isso, regra geral, um privilégio das personagens com maior relevo [...] pelo destaque dado ao seu espaço psicológico, incluindo pontos de vista, anseios ou desejos.”¹⁹⁵

Sendo assim, quando uma personagem feminina tem um espaço narrativo, uma caracterização e uma autonomia diferenciais, em princípio torna-se importante a sua visão, ou seja, ela reúne dois tipos de relevo: o narratológico e o simbólico. Mas essa relação não tem necessariamente de acontecer. Basta seguir o raciocínio lógico de que um autor pode querer dar mais destaque narrativo numa determinada sequência a uma personagem para denegrir o seu ponto de vista, e não para demonstrar empatia em relação à mesma. De modo que veremos também se a importância dada à visão da mulher nos romances ecianos e machadianos tem peso real, honorabilidade, ou são apenas alvo de chacota.

7.5 Visão e focalização

O tema desta tese exige, de igual modo, o esclarecimento dos termos *visão* e *focalização*. A palavra *visão*, destacada no título, será aqui utilizada em dois sentidos, ambos interligados: em primeiro lugar, enquanto fonte de descrição, em que as personagens femininas podem ser sujeito ou objeto, isto é, serem as responsáveis pela descrição de algo ou então as visadas pela descrição de outras personagens e/ou do narrador; em segundo lugar, enquanto “mundivisão”, e neste último aspeto, iremos analisar a mentalidade das personagens femininas, os seus horizontes, identificando, assim, o espaço psicológico que lhes foi atribuído pelos autores. Nestes dois sentidos de *visão*, veremos até que ponto o papel desempenhado por essas personagens as influencia ou não, seja aquele narrativo (protagonista, personagem secundária ou figurante), sociológico (mãe, dona-de-casa, escritora, amante, criada, entre outros), ou axiológico (heroína, vítima, vilã, pateta ou anónima¹⁹⁶). Através das personagens femininas veremos que visão da mulher é projetada nos romances machadianos e queirosianos.

¹⁹³ Cf. *Ibidem*, 307.

¹⁹⁴ Cf. *Ibidem*, p. 308.

¹⁹⁵ Cf. *Ibidem*, p. 309.

¹⁹⁶ Estes papéis axiológicos serão explicitados em subcapítulo próprio.

Contudo, o termo *visão* aparece frequentemente alternado com o de *focalização*, uma vez que os dois podem ser entendidos como sinónimos, como se pode ver no *Dicionário de Narratologia*, onde se diz que a *focalização* se refere “ao conceito identificado também por meio de expressões como **ponto de vista [...]**, **visão [...]**, **restrições de campo [...]** e **foco narrativo [...]**.”¹⁹⁷ No entanto, o que nos interessa, quer utilizando o termo *visão* ou *focalização*, é analisar a forma como as personagens femininas se percecionam a elas e a tudo o que as rodeia e também como as outras personagens e/ou o narrador as percecionam. Por isso, sem pôr de parte “as conotações «visualistas» que afectam **ponto de vista** e **visão**”¹⁹⁸, não nos vamos limitar a essa focalização sensorial. De modo que iremos analisar vários tipos de percepções das e sobre as personagens femininas machadianas e ecianas. Como afirma Cristina da Costa Vieira, “a **focalização [...]** resulta numa **visualização [...]**, mas também em processos ligados aos restantes órgãos dos sentidos: olfacção [...], audição [...], degustação [...] e tactura [...]”¹⁹⁹.

Dentro do romance, a *focalização* pode ser fixa, quando o narrador opta por centrar em si um só tipo de focalização; múltipla, quando há vários focalizadores, ou variável, quando aquele varia as focalizações²⁰⁰. Existem ainda diferentes tipos de *focalização* no que diz respeito à aproximação ou distanciamento entre o narrador e as personagens, ao seu envolvimento na narração e a sua relação com o narratário: a focalização heterodiegética, homodiegética, autodiegética, interna, externa, onisciente, restritiva, interventiva e neutral.

No que toca à relação do narrador com a diegese, se o narrador não faz parte do universo das personagens, existe uma focalização heterodiegética. Este tipo de focalização pode parecer que distancia obrigatoriamente o narrador das personagens. Contudo, ela pode ter “um carácter interventivo de juízos, comentários, digressões, etc.”²⁰¹ Ao contrário desta focalização, na homodiegética, o narrador encontra-se integrado nesse universo, assumindo o papel de personagem secundária. O que sucede nos romances com este último tipo de focalização?

[...] esvai-se o sentido de cumplicidade íntima, de comunicação imediata, entre a história narrada e o leitor. A história adquire uma acentuada objetividade, pois o narrador é apenas uma testemunha dos acontecimentos, permanecendo, portanto, como exterior em relação à interioridade e à motivação profunda dos actos da personagem principal.²⁰²

Na focalização autodiegética, o narrador confunde-se com a personagem principal. Esta focalização tem algumas modulações relevantes “entre o *eu narrador* e o *eu narrado*”²⁰³, pois “pode cavar-se uma distância temporal mais ou menos longa que determina entre os dois eus distâncias de outro teor: uma distância ideológica, uma distância psicológica, uma distância

¹⁹⁷ Cf. Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes, *Dicionário de Narratologia*, s.v. “Focalização” pp. 164-165. Negrito no original.

¹⁹⁸ Cf. *Ibidem*, p. 165.

¹⁹⁹ Cf. Cristina da Costa Vieira, *A Construção da Personagem Romanesca: Processos Definidores*, p. 301.

²⁰⁰ Cf. Vítor Manuel de Aguiar e Silva, *Teoria da Literatura*, p. 784.

²⁰¹ Cf. *Ibidem*, p. 769.

²⁰² Cf. *Ibidem*, p. 772.

²⁰³ Cf. *Ibidem*, p. 770.

ética...”²⁰⁴ Assim, mesmo quando a narração é autodiegética, o processo da disjunção ou da desembraiagem, que, segunda Cristina da Costa Vieira, é o “primus motus” de uma personagem romanesca na imanência do texto, faz com que haja uma distinção entre o “eu-narrador” e o “eu-personagem”, quanto mais não seja pela diferença relativamente ao “hic et nunc” da enunciação: o aqui e o agora da narração é o domínio do narrador e quando este remete para o seu passado, aborda-se a si não enquanto narrador mas enquanto personagem²⁰⁵.

No que concerne à ciência ou grau de conhecimento demonstrado, a focalização externa “é constituída pela estrita representação das características superficiais e materialmente observáveis de uma personagem, de um espaço ou de certas acções”²⁰⁶. Sendo a mais limitada em termos de transmissão de conhecimentos permite mostrar a distância que o narrador mantém com os acontecimentos e as personagens da história. A focalização interna corresponde à visão de uma personagem, o que acaba por restringir a informação relatada aos conhecimentos daquela. Este tipo de focalização pode ser fixa, múltipla ou variável. A focalização interna, por norma, evidencia o relevo da personagem principal e do seu mundo psicológico²⁰⁷. A focalização onisciente ou zero, predominante nos romances oitocentista, uma visão ilimitada do narrador em termos de conhecimento da diegese. Assim, “o narrador comporta-se como entidade demiúrgica, controlando e manipulando soberanamente os eventos relatados, as personagens que os interpretam, o tempo em que se movem, os cenários em que se situam, etc...”²⁰⁸. Ou seja, o narrador tudo controla e tudo sabe. Todavia, um romance oitocentista pode apresentar passagens onde a focalização onisciente cede lugar à interna ou até à externa. Deste modo, a focalização pode ser analisada quanto à sua constância se houver apenas um único foco e modo de visão: trata-se de uma focalização fixa. Se esta muda ao longo da narrativa dá lugar à focalização variável. No romance, a tendência é para esta última. A focalização restritiva centra-se numa personagem. Aquela, quer seja fixa ou variável, “problematiza as personagens e os eventos diegéticos, obrigando o leitor a um esforço, árduo muitas vezes, para apreender o significado da narrativa.”²⁰⁹

Por fim, a focalização pode variar em grau de intervenção, isto é, ser mais ou menos opinativa, de forma subtil ou explícita. Deste modo, a focalização é interventiva ou neutral. A primeira “pode revestir várias modalidades e diversos graus. O narrador pode ser sujeito de um *discurso pessoal*, marcando assim inequivocamente a sua presença e o significado da sua intervenção”²¹⁰. Eça utiliza nos seus romances uma focalização tipicamente interventiva, sendo as suas opiniões vincadas pelo narrador pela estratégia da ironia. Desta focalização é exemplo o seguinte excerto retirado do romance *A Tragédia da Rua das Flores*: “A Condessa era, é ainda,

²⁰⁴ Cf. *Ibidem*.

²⁰⁵ Cf. Cristina da Costa Vieira, *A Construção da Personagem Romanesca: Processos Definidores*, pp. 302-303.

²⁰⁶ Cf. Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes, *Dicionário de Narratologia*, s.v. “Focalização”, p. 168.

²⁰⁷ Cf. *Ibidem*, pp. 170-171.

²⁰⁸ Cf. *Ibidem*, p. 174.

²⁰⁹ Cf. Vítor Manuel de Aguiar e Silva, *Teoria da Literatura*, p. 779.

²¹⁰ Cf. *Ibidem*, p. 780.

como um prato de mesa-redonda: o que a recebe do seu vizinho da direita serve-se e passa-a ao vizinho da esquerda.” (p.18).

Já a focalização neutral consiste em “cingir a narrativa romanesca a uma espécie de *compte rendu* dos acontecimentos diegéticos, a uma sucessão estritamente objectiva de factos, de diálogos.”²¹¹ Eis um exemplo retirado do romance *Esaú e Jacó*:

Bárbara interrogou-as; Natividade disse ao que vinha e entregou-lhe os retratos dos filhos e os cabelos cortados, por lhe haverem dito que bastava.

- Basta, confirmou Bárbara. Os meninos são meus filhos?

- São.

- Cara de um é cara de outro.

- São gémeos; nasceram há pouco mais de um ano.

- As senhoras podem sentar-se. (p. 7)

7.6 Caracterização e descrição

Neste subcapítulo iremos clarificar os conceitos de caracterização e descrição das personagens romanescas. A caracterização é todo o procedimento que tem como objetivo atribuir traços individualizadores às personagens e pode ser feita por duas vias principais: de forma direta, também designada por descrição, na teoria de Cristina da Costa Vieira, ou de forma indireta²¹². A primeira, só existe, pois, quando o narrador ou outra instância indica explicitamente os traços caracterizadores de uma personagem feita através de nomes (concretos ou abstratos), adjetivos ou advérbios, como nesta passagem do romance eciano *A Capital*:

Artur então reparou nela; e pareceu-lhe tão linda, que ficou com os olhos pasmados, num enleio que o invadia, sentindo bater forte o coração: nunca vira aquela delicadeza fina da sua pele pálida, nem a doçura tão tenra da linha oval; os seus olhos negros, de grandes pestanas, um pouco tristes, enterneciam; estava ainda debruçada à portinhola com o livro amarelo na mão; era pequenina e delicada, e o corpete justo do vestido desenhava um seiozinho, que devia caber no covo da mão. (p. 97)

Já a caracterização indireta, ao contrário daquela, é feita pelo leitor, a partir da narração dos feitos e do discurso das personagens, embora seja discretamente guiada pelo narrador²¹³.

Na maioria dos romances oitocentistas, há uma personagem ou um restrito conjunto de personagens que são caracterizadas logo no início da narrativa, sendo dados também os seus antecedentes familiares ou a integração no seu ambiente, fazendo com que tais personagens assumam um papel relevante, ou seja, tornando-os logo bem conhecidos pelo leitor desde o *incipit* da diegese²¹⁴. Disto é exemplo a caracterização de Iaiá Garcia logo na terceira página do romance machadiano com título homónimo:

²¹¹ Cf. *Ibidem*, p. 782.

²¹² Cf. Cristina da Costa Vieira, *A Construção da Personagem Romanesca: Processos Definidores*, p. 327.

²¹³ Cf. *Ibidem*, p. 328.

²¹⁴ Cf. Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes, *Dicionário de Narratologia*, s.v. “Caracterização”, p. 51.

Contava onze anos e chamava-se Lina. O nome doméstico era laiá. No colégio, como as outras meninas lhe chamassem assim, e houvesse mais de uma com igual nome, acrescentavam-lhe o apelido de família. Esta era laiá Garcia. Era alta, delgada, travessa; possuía os movimentos súbitos e incoerentes da andorinha. A boca desabrochava facilmente em riso, - um riso que ainda não toldavam as dissimulações da vida, nem ensurdeciam as ironias de outra idade. (p. 18)

A descrição “é um «corte» na narrativa”²¹⁵ e assume características específicas mediante o seu referente descritivo. Como afirma Philippe Hamon:

[...] la *chronographie* (description du temps), la *topographie* (description des lieux et des paysages), la *prosopographie* (description de l'apparence extérieure d'un personnage), l'*éthopée* (description du moral d'un personnage), la *prosopée* (description d'un être imaginaire allégorique), le *portrait* (description à la fois du physique et du moral d'un personnage), le *parallèle* (combinaison de deux descriptions en ressemblance ou en antithèse, d'objects ou de personnages), le *tableau*, ou *hypotypose* (description «vive et animée» d'actions, de passions, d'événements physiques ou moraux).²¹⁶

Além das modalidades direta e indireta, a caracterização das personagens pode ser estudada quanto à matéria vista: os aspetos físicos, os psicológicos ou, quando, amalgamados numa mesma frase ou expressão, aspetos compósitos²¹⁷. Assim, a atribuição de um nome próprio ou alcunha é desde logo um elemento de caracterização psicológica se esse antropónimo for motivado, como por exemplo o Raposo d'A *Relíquia*, que, pela alcunha, deixa antever a sua moralidade questionável. Por outro lado, o aspeto físico inclui a caracterização corporal, ou seja, restrita apenas ao corpo ou partes do corpo de uma personagem; e ainda a caracterização da indumentária, isto é, relativa ao vestuário, onde se podem notar transformações importantes “no estatuto sociomental das personagens”²¹⁸, como é o caso da criada Juliana d *O Primo Basílio* que, devido à chantagem sobre Luísa, passa a vestir melhor do que deveria vestir tendo em conta o seu estatuto social, o que causa estranhamento, como se vê neste passo:

Todavia, Jorge, um domingo, disse ao jantar, rindo:
- Esta Juliana anda uma janota! Prospera a olhos vistos.
D. Felicidade, à noite, também notou:
- Que chique! Nem uma criada do Paço!
-Coitada!, coisas que ela aproveita...
Prosperava, com efeito! Não punha na cama senão lençóis de linho. Reclamava colchões novos, um tapete para os pés da cama, felpudo! Os *sachets* que perfumavam a roupa de Luísa iam passando para a dobra das suas calcinhas. Tinha cortinas de cassa na janela, apanhadas com velhas fitas de seda azul; e sobre a cómoda dois vasos da Vista Alegre dourados! Enfim, um dia santo, em lugar de cuia de retrós, apareceu com um *chignon* de cabelo! (p. 322)

Evidentemente, restringimos o estudo à descrição das personagens. Assim, temos desde logo a questão material de se tratar de uma descrição física, psicológica ou compósita. Mas a

²¹⁵ Cf. Philippe Hamon, “O que é uma Descrição?”, p. 57.

²¹⁶ Cf. Philippe Hamon, *Introduction à l'Analyse du Descriptif*, pp. 9-10.

²¹⁷ Cf. Cristina da Costa Vieira, *A Construção da Personagem Romanesca: Processos Definidores*, p. 330.

²¹⁸ Cf. *Ibidem*, pp. 51-52.

descrição das personagens pode também ser analisada relativamente à instância que as caracteriza: o narrador (retrato), a própria personagem (autorretrato) ou outra personagem (heterorretrato)²¹⁹. Apresentamos abaixo duas visões de personagens femininas retiradas de *Dom Casmurro* e *d'O Crime do Padre Amaro*, respetivamente. Na primeira, é feito o retrato físico (corporal e indumentário) de Dona Guiomar da Glória Fernandes Santiago. Na segunda é feito o retrato psicológico de Amélia:

Ora, pois naquele ano da graça de 1857, Dona Maria da Glória Fernandes Santiago contava quarenta e dois anos da idade. Era ainda bonita e moça, mas teimava em esconder os saldos da juventude, por mais que a natureza quisesse preservá-la da ação do tempo. Vivia metida em um eterno vestido escuro, sem adornos, com um xale preto, dobrado em triângulo e abrochado ao peito por um camafeu. Os cabelos, em bandós, eram apanhados sobre a nuca por um velho pente de tartaruga; alguma vez trazia a touca branca de folhos. Lidava assim, com os seus sapatos de cordavão rasos e surdos, a um lado e outro, vendo e guiando os serviços todos da casa inteia, desde manhã até à noite. (p. 27)

Foi então que reflectiu, pela primeira vez, que João Eduardo desde a publicação do «comunicado» não aparecera na Rua da Misericórdia. «Também me volta as costas», pensou com amargura. Mas que lhe importava! No meio da aflição que lhe dava o abandono do padre Amaro, a perda do amor do escrevente, piegas e pesado, que lhe não trazia utilidade nem prazer, era uma contrariedade imperceptível: uma infelicidade viera que lhe arrebatava bruscamente todas as afeições - a que lhe enchia a alma, e a que apenas lhe acariciava a vaidadezinha: e irritava-a, sim, não sentir já o amor do escrevente colado às suas saias, com a docilidade de um cão - mas todas as suas lágrimas eram para o senhor pároco, «que já não queria saber dela»! Só lamentava a deserção de João Eduardo, porque perdia assim um meio sempre pronto de fazer enraivecer o padre Amaro. (p. 190)

O autorretrato pode ser direto ou indireto²²⁰, conforme seja dado diretamente pela personagem ou mediatizado pela voz do narrador ou outra personagem. Indicamos abaixo dois exemplos retirados de *Ressurreição* e *d'Os Maias*, respetivamente:

-Desfiz a viagem, bem contra a vontade dele, que me chamou caprichosa e não sei que mais. Talvez tenha razão. Eu mesma não me entendo às vezes. Esta viagem, que era um desejo ardente, acha-me agora fria. Que lhe parece isto? (p. 84. Sublinhado nosso.)

Achou-lhe o pulmão direito um pouco tomado: e, enquanto a agasalhava, fez-lhe algumas perguntas sobre a família. Ela contou que era de York, filha de um clergyman, e tinha catorze irmãos: os rapazes estavam em Nova Zelândia, e todos eram de uma robustez de atletas. Ela saíra a mais fraca; tanto que o pai, vendo que aos dezassete anos pesava só oito arrobas, ensinou-lhe logo latim, destinando-a para governanta. (p. 351. Sublinhado nosso.)²²¹

²¹⁹ Cf. Cristina da Costa Vieira, *A Construção da Personagem Romanesca: Processos Definidores*, p. 339.

²²⁰ Cf. Cristina da Costa Vieira, "Para Uma Nova Tipologia da Descrição da Personagem Narrativa", in *Estudos Literários*, nº 4, *Personagem e Figuração*, coord. de Carlos Reis, Coimbra, Centro de Literatura Portuguesa, 2014, p. 127.

²²¹ *Ibidem*, p.133.

Tal como o autorretrato, também o heterorretrato pode ser direto e indireto²²², pelas mesmas razões. Ficam aqui duas ilustrações retiradas de *Helena* e *d'Os Maias*, respetivamente, em que uma moça de vinte e cinco anos e Maria Eduarda são descritas por outras personagens. No primeiro caso, o heterorretrato de uma moça de vinte e cinco anos é feito através do discurso direto de Helena. No segundo caso, Maria Eduarda é focada por Carlos da Maia, tratando-se por isso de um heterorretrato, mas a voz narrativa continua a ser a do narrador extradiegético heterodiegético, resultando, assim, um heterorretrato indireto:

-Eu lhe explico, disse ela; abri o livro todo alastrado de riscos que não entendi. Ouvi porém um tropel de cavalos e cheguei à janela. Eram três cavaleiros, dous homens e uma senhora. Oh! com que garbo montava a senhora! Imaginem uma moça de vinte e cinco anos, alta, esbelta, um busto de fada, apertado o corpinho de amazona, e a longa cauda do vestido caída a um lado. O cavalo era logoso; mas a mão e o chicotinho da cavaleira quebravam-lhe os ímpetos. Tive pena, confesso, de não saber montar a cavalo... (p. 31)

«Voltou-se, viu Maria Eduarda diante de si. Foi como uma inesperada aparição - e vergou profundamente os ombros, menos a saudá-la que a esconder a tumultuosa onda de sangue que sentia abrasar-lhe o rosto. Ela, com um vestido simples e justo de sarja preta, um colarinho direito de homem, um botão de rosa de duas folhas verdes no peito, alta e branca, sentou-se logo junto da mesa oval [...]. E depois de um instante de silêncio, que lhe pareceu profundo, quase solene, a voz de Maria Eduarda ergueu-se, uma voz rica e lenta, de um tom de ouro que acariciava. Através do seu enleio, Carlos percebia vagamente que ela lhe agradecia os cuidados que ele tivera com Rosa: e, de cada vez que o seu olhar se demorava nela um instante mais, descobria logo um encanto novo e outra forma da sua perfeição. Os cabelos não eram loiros, como julgara de longe à claridade do sol, mas de dois tons, castanho-claro e castanho-escuro, espessos e ondeando ligeiramente sobre a testa. Na grande luz escura dos seus olhos havia ao mesmo tempo alguma coisa de muito grave e de muito doce.» (pp. 348-349)²²³

Quando se deduzem traços psicológicos a partir de físicos há lugar a um retrato sinalético²²⁴. A descrição pode ainda ser mais ou menos pormenorizada. Será fundamental analisar o grau (maior ou menor) da visão das personagens femininas no que toca à pormenorização ou falta dela relativamente a aspetos que as atraem no que as rodeia ou do que elas são alvo quando aquelas são objeto de descrição.

7.7 Papel axiológico

No presente subcapítulo vamos aclarar os processos axiológicos subjacentes às personagens romanescas que habitam os mundos ficcionais e a quem é sempre atribuída uma carga ideológica, seja esta mais ou menos identificável pelo leitor. O papel axiológico desempenhado pelas personagens resulta de múltiplos processos globalmente entendidos como *axiologização*, noção que tem por base o ensaio *A Construção da Personagem Romanesca*:

²²² Cf. Cristina da Costa Vieira, *A Construção da Personagem Romanesca: Processos Definidores*, p. 339.

²²³ *Idem*, "A personagem romanesca como objeto de estudo e de fuga da teoria narrativa", p.45. O exemplo é retirado do artigo.

²²⁴ Cf. Cristina da Costa Vieira, *A Construção da Personagem Romanesca: Processos Definidores*, p. 331.

Processos Definidores, por ser o mais atual no que a este âmbito diz respeito. Uma vez que nesta tese vamos analisar personagens romanescas, convém realçar que, de entre todos os géneros literários, o romance é o que melhor consegue explorar os processos axiológicos, como refere a ensaísta Cristina da Costa Vieira:

Partimos do pressuposto de que o romance tem particular apetência para o aprofundamento da construção axiológica das suas personagens devido às potencialidades linguísticas, retóricas, narratológicas e semiótico-contextuais que oferece ao criador artístico: é uma forma de narrativa complexa mais capaz de sugerir ou de sustentar a legitimidade da representação da realidade que fornece ao leitor.²²⁵

É através dos processos axiológicos que o leitor pode entender a personagem como herói, vilão, vítima, pateta ou anónimo. Este último termo designa uma interpretação ideológica da personagem como ser ambíguo ou mesmo uma marcação ideológica anulada²²⁶. Mais ainda, “a dotação axiológica reforça a diferenciação linguística, retórica e narratológica das personagens romanescas, devido às potencialidades mnemónicas que a ideologia acarreta.”²²⁷ Isto fica a dever-se aos “fenómenos identificativos de carácter subjectivo que a axiologização gera entre o mundo textual - as personagens construídas ao longo das folhas de papel -, e os mundos extra e inter-textual - o mundo do leitor”²²⁸. A visão axiológica das personagens femininas dos romances queirosianos e machadianos será devidamente aprofundada aquando da análise da visão subjetal e objetal daquelas.

Cristina da Costa Vieira divide os processos axiológicos em dois grupos: a modalização predicativa, processo que funciona como catalisador da **avaliação normativa**²²⁹; e a avaliação normativa. Vamos restringir este estudo ao segundo grupo, pois “este é o pilar axiológico da personagem romanesca, na medida em que afecta a sua estrutura ideológica e a sua caracterização”²³⁰. A avaliação normativa é dividida em quatro critérios: a instância avaliativa, a tematização, o critério axial e a intencionalidade.

O primeiro critério tem em conta quem avalia ideologicamente a personagem. A autoavaliação normativa resulta da avaliação feita pela personagem a si própria, seja esta mais ou menos próxima da “verdade”; a heteroavaliação normativa é feita por outra personagem, algo muito normal nos romances de costumes e de crítica social, onde se insere o nosso *corpus*; a avaliação normativa narratorial é levada a cabo pelo narrador, algo muito generalizado no romance, sobretudo quando este tem intenções moralizantes; a normativa metalética ocorre quando existe uma metalepse do autor, do leitor ou de uma personagem de outro nível

²²⁵ Cf. Cristina da Costa Vieira, *A Construção da Personagem Romanesca: Processos Definidores*, p. 346.

²²⁶ Estas designações são baseadas no ensaio supracitado, sendo que o termo “anónimo” é um neologismo da nossa lavra, com base no termo “anomização” de Cristina da Costa Vieira. Cf. Cristina da Costa Vieira, *A Construção da Personagem Romanesca: Processos Definidores*, pp. 345-464.

²²⁷ Cf. *Ibidem*.

²²⁸ Cf. *Ibidem*.

²²⁹ Cf. *Ibidem*, p. 361.

²³⁰ Cf. *Ibidem*, p. 379.

ontológico; a avaliação normativa leitora acontece aquando da interpretação do leitor e sobrepõe-se ou redonda mesmo às anteriormente referidas²³¹. Ilustramos a partir d'*O Primo Basílio* e de *Memorial de Aires* com uma heteroavaliação normativa e uma avaliação normativa narratorial, respetivamente:

-A Luísa é um anjo, coitada - dizia Jorge, passeando pela saleta -, mas tem coisa em que é criança! Não vê o mal. É muito boa, deixa-se ir. Com este caso da Leopoldina, por exemplo; foram criadas de pequenas, eram amigas, não tem coragem agora para a pôr fora. É acanhamento, é bondade. Ele compreende-se! Mas enfim as leis da vida têm as suas exigências!... (p. 46)

A dona da casa, afável, meiga, deliciosa com todos, parecia realmente feliz naquela data; não menos o marido. Talvez ele fosse ainda mais feliz que ela, mas não saberia mostrá-lo tanto. D. Carmo possui o dom de falar e viver por todas as feições, e um poder de atrair as pessoas, como terei visto em poucas mulheres, raras. (p. 19)

O critério temático considera quatro sistemas de avaliação normativos, definidos por Philippe Hamon: o saber-fazer, o saber-dizer, o saber-viver e o saber-usufruir da personagem. Cristina da Costa Vieira clarifica esta teoria criando a seguinte terminologia para cada um destes procedimentos: avaliação tecnológica, linguística, ético-política e estética, respetivamente²³². Sobre o primeiro sistema, diz Hamon:

De même, chaque fois qu'un personnage saisit un outil, une évaluation de sa compétence ou de sa performance technique (bien / mal, réussi / raté, soigneux / bâclé, créatif / saboté, fini / inachevé, conforme au programme / non conforme au programme, etc.) peut faire intrusion dans le texte.²³³

A avaliação tecnológica ou técnica, negativa neste caso, pode ser ilustrada com a seguinte passagem d'*Os Maias*:

Descansando na sela larga de xairol dourado, a criatura, magrinha e séria, com flores nas tranças, dava a volta devagar, ao passo de um cavalo branco, que mordía o freio, levado à mão por um estribeiro; e pela arena o palhaço lambão e néscio acompanhava-a, com as mãos ambas apertadas ao coração, numa súplica babosa, rebolando languidamente os quadris dentro das vastas pantalonas, picadas de lantejoulas. (pp. 457-458)

O saber-dizer, ou a avaliação linguística, é assim definida por Hamon:

En effet, chaque fois qu'un personnage, par exemple, ouvrira la bouche pour lire ou dire quelque chose [...], un discours d'escorte évaluatif [...] pourra venir apprécier sa parole, conformément à des normes grammaticales (correct /

²³¹ Cf. *Ibidem*, pp. 380-384.

²³² Cf. *Ibidem*, pp.385-402.

²³³ Cf. Philippe Hamon, *Texte et Idéologie*, Paris, PUF / Quadrige, 1997, pp. 25-26.

incorrect, lisible / illisible, grammatical / non grammatical, compréhensible / incompréhensible...), ce discours d'escorte pouvant indifféremment être assumé [...] par un narrateur comme par un personnage de l'énoncé.²³⁴

O saber-viver é explicado pelo mesmo ensaísta do seguinte modo:

Enfim, chaque fois qu'un personnage agit en collectivité, sa relation aux autres peut se trouver réglée par des étiquettes, des lois, un code civil, des hiérarchies, des préséances, des rituels, des tabous alimentaires, des manières de table, des codes de politesse (convenable / inconvenant, correct / incorrect, privé / public, distingué / vulgaire, coupable / innocent, etc.) qui, assumés par tel ou tel 'valuateur, viennent discriminer ses actes et sa compétence à agir en société, son savoir-vivre.²³⁵

Podemos ilustrar na passagem d'*A Mão e a Luva* uma avaliação ético-política positiva de Guimar:

Guimar, no meio das afeições que a cercavam, sabia manter-se superior às esperanças de uns e às suspeitas de outros. Igualmente cortês, mas igualmente impassível para todos, movia os olhos com a serenidade de isenção, não namorados, nem sequer namoradores. Ela teria, se quisesse, a arte de Armida; saberia refrear ou aguilhoar os corações, conforme eles fossem impacientes ou tíbios; faltava-lhe porém o gosto - ou melhor, sobrava-lhe o sentimento do que ela achava que era a sua dignidade pessoal. (p. 56)

Por fim, o saber-usufruir da personagem é esclarecido por Hamon por estas palavras:

De même, chaque fois qu'un personnage est confronté par ses sens à une collection d'objets ou de sujets, sans finalité technique, sa perception du monde peut passer par des grilles esthétiques que viennent filtrer et codifier *a priori* sa sensation, que le monde affecte comme spectacle le regard (beau / laid, agréable / désagréable, sublime / sans intérêt, admirable / détestable), comme musique d'oreille (euphorique / cacophonique...), comme cuisine le goût (bon / mauvais, corsé / plat...), comme objet le toucher (lisse / rugueux, agréable / désagréable...), ou comme parfum l'odorat (agréable / désagréable, doux / puant, etc.); parmi ces grilles esthétiques, celles qui régissent le *regard* sont sans doute privilégiées [...].²³⁶

O critério axial propõe uma dualidade de pólos avaliativos, o positivo ou eufórico, e o negativo ou disfórico. Na primeira, as avaliações das personagens são tão positivas que esta assume a designação de *euforização*. O oposto consiste na *disforização*²³⁷. A binarização ou polarização instaura uma oposição das personagens sem margem para graus intermédios. No que toca às personagens femininas, por exemplo, teríamos mulheres-anjo ou mulheres demoníacas,

²³⁴ Cf. *Ibidem*, p. 25.

²³⁵ Cf. *Ibidem*, p. 27.

²³⁶ Cf. *Ibidem*, p. 26.

²³⁷ Cf. Cristina da Costa Vieira, *A Construção da Personagem Romanesca: Processos Definidores*, p. 402.

mulheres tentadoras. Isto é, não há os meios-termos²³⁸. Este aspeto será aprofundado devidamente na nossa tese.

A intencionalidade é o quarto critério de avaliação normativa e relaciona a intenção autoral com a estrutura axiológica da personagem. Daqui resultam a legitimação, a vitimização, a contestação (seja por ridicularização, seja por vilinização) e a problematização²³⁹. O primeiro macroprocesso recorre a estratégias avaliativas favoráveis à personagem. Tende à heroicização da personagem. Porém, há que ter em conta que os valores positivos que definem um herói dependem das sociedades a que se reportam os mesmos, pois, os valores mudam com os tempos. Como afirma Cristina da Costa Vieira, o “herói resulta, pois, de um frágil equilíbrio entre a estabilidade da estrutura imanente da obra romanesca e a mutação histórica dos valores axiológicos, ponto de referência na interpretação da positividade dessa personagem.”²⁴⁰ No entanto, convém, antes de mais, indicar que herói e protagonista distinguem-se porque o primeiro é resultado de vários processos axiológicos e o segundo resulta de processos narratológicos²⁴¹. A heroicização é responsável pela criação de diferentes tipos de heróis, que também requerem distintas construções axiológicas. Para auxiliar a identificação do herói o autor recorre à perspetivação monódica da narrativa na base do elogio ou da aceitação da personagem. A finalidade destes dois processos é suscitar a empatia do leitor para com a personagem. De modo a ocorrer a heroicização é necessário que determinada personagem supere as outras, isto é, “deve ser exemplar em destreza, sabedoria, vontade, poder ou beleza.”²⁴² Além disso, aquela é também determinada pelo alinhamento tecnológico pautado pela concordância e pela coerência, tendo, no fim, como compensação o êxito. Não obstante, existem três processos axiológicos que constroem o herói exemplar: a contrariedade, o confronto e o isolamento²⁴³. A estrutura axiológica da aceitação exige o processo da polarização internormativa discordante, ou seja, solicita distintas normas avaliativas sobre a mesma personagem, umas indicando o eixo eufórico, e outras o eixo disfórico. Já o elogio precisa do processo da polarização internormativa concordante, ou seja, sucessivas positivizações²⁴⁴. Por fim, a legitimação da personagem pode depender da relação daquela com um objeto semiótico, isto é, de forte e reconhecível carga simbólica²⁴⁵.

O macroprocesso da vitimização pressupõe, por norma, uma situação de injustiça ou circunstâncias adversas que pesam sobre a personagem²⁴⁶ e socorre-se dos seguintes processos axiológicos: a determinação clara de um eixo perspetivador da narrativa; o padecimento de injustiças e de sofrimentos; a incoerência entre a vontade, o desempenho esforçado e o desenlace saldado em fracasso; a incoerência entre a competência, o bom desempenho e o

²³⁸ Cf. *Ibidem*, p. 402-406.

²³⁹ Cf. *Ibidem*, p. 406.

²⁴⁰ Cf. *Ibidem*, p. 407.

²⁴¹ Cf. *Ibidem*.

²⁴² Cf. *Ibidem*, p. 408.

²⁴³ Cf. *Ibidem*, pp. 407-414.

²⁴⁴ Cf. *Ibidem*, pp. 415-418.

²⁴⁵ Cf. *Ibidem*, p. 419.

²⁴⁶ Cf. *Ibidem*, p. 420.

fracasso; a degradação moral por influência do meio; a doença, o envelhecimento e a senilidade; a ostracização, o isolamento ou o preconceito; o arrependimento; a diminuição ou a perda da capacidade linguística; a obsessão por um objeto simbólico; o comentário explícito; e a titulação enganosa²⁴⁷. Ilustramos num passo em que Luísa d'*O Primo Basílio* se apercebe claramente de estar a ser chantageada pela empregada Juliana:

E no meio daquela prosperidade - Luísa definhava-se. Até onde iria a tirania de Juliana? - era agora o seu terror. E como a odiava! Seguiu-a por vezes com um olhar tão intensamente rancoroso, que receava que ela se voltasse subitamente, como ferida pelas costas. E via-a satisfeita, cantarolando a *Carta Adorada*, dormindo em colchões tão bons como os seus, pavoneando-se na *sua* roupa, reinando na *sua* casa! Era justo, justos céus? (p. 324)

O terceiro macroprocesso é o da contestação da personagem, que pode ocorrer sob a forma da vilanização ou da ridicularização. Estes dois procedimentos axiológicos são diferentes, embora partam de traços intencionais semelhantes. A vilanização constitui a identificação clara de determinada personagem como sendo o vilão perante o leitor, aquele que se destaca pela sua negatividade ideológica e, devido a isso, é alvo da aversão. Os procedimentos axiológicos que constituem este macroprocesso são a perspetiva monódica da narrativa, no sentido da condenação da personagem; o confronto com o herói; o isolamento, por ostracização; a polarização internormativa negativa concordante; a multiplicação intranormativa negativa concordante; o comentário explícito credível; a aproximação a objetos semióticos conotados com valores disfóricos; a submissão a objetos semióticos disfóricos; a destruição de objetos semióticos prestigiantes; a aversão aos mesmos; a degradação inexorável e total; a perseverança no mal; o alinhamento tecnológico pautado pelo fracasso; e a argumentação pelo antimodelo²⁴⁸. A ridicularização cria personagens caricaturais e corresponde “a personagens planas, grotescas, bonacheironas, merecedoras do riso ou do escárnio das outras personagens e do leitor, mas não da aversão e da repulsa.”²⁴⁹ Os procedimentos da ridicularização são a perspetivação monódica narratorial assente no sarcasmo; a escalarização axiológica da personagem; um alinhamento incoerente ou que se salda em fracasso; o uso do nível popular de linguagem; o desfasamento do nível de linguagem à situação; a agramaticalização do discurso da personagem; a atribuição da incompetência, da inépcia, da estultícia ou da covardia; a polarização internormativa discordante; a autoavaliação ou heteroavaliação desfasada da realidade; a caracterização física desprestigiante; o uso de diminutivos; o alheamento ou a rejeição voluntária de objetos semióticos prestigiantes; o apreço ou obsessão por objetos semióticos desprestigiantes; e a explicitação mordaz da moralidade do romance²⁵⁰. Dâmaso Salcede é ridicularizado nesta passagem d'*Os Maias*:

²⁴⁷ Cf. *Ibidem*, pp 423-427.

²⁴⁸ Cf. *Ibidem*, pp. 428-433.

²⁴⁹ Cf. *Ibidem*, p. 433.

²⁵⁰ Cf. *Ibidem*, pp. 433- 444.

Uma tarde falaram do Dâmaso. Ela achava-o insuportável, com a sua petulância, os olhos bugalhudos, as perguntas néscias. Vossa Excelência acha Nice elegante? Vossa Excelência prefere a capela de S. João Baptista a Notre-Dame?

- E então a insistência de falar de pessoas que eu não conheço! A senhora condessa de Gouvarinho, e os chás da senhora condessa de Gouvarinho, e a preferência que a senhora condessa de Gouvarinho tem por ele... E isto horas! Eu às vezes tinha medo de adormecer... (pp. 374-375)

O último macroprocesso é o da problematização axiológica, que consiste na fuga à moralização, seja esta explícita ou implícita, “do comportamento da personagem romanesca, e o debate sobre a própria norma axiológica ou sobre o confronto entre normas”²⁵¹. O autor procura, assim, a anomização da personagem, o que não corresponde nem à sua valorização, nem à sua desvalorização simplista. A anomização divide-se em duas modalidades: a neutralização avaliativa e a incoerência estrutural avaliativa. A primeira subdivide-se nos seguintes processos axiológicos: o esvaziamento do papel de avaliador da personagem; a evicção máxima da avaliação normativa narrativa; a ênfase nas circunstâncias atenuantes; a aforização da personagem ou a atribuição de um estado regular de apatia; a dispersão de múltiplas focalizações contraditórias; e a titulação enganosa. A incoerência estrutural avaliativa depende de outros procedimentos: a polarização internormativa discordante geradora de incoerências; a multiplicação intranormativa contraditória; a atribuição de alinhamentos tecnológicos incoerentes; e o nivelamento da perspectiva do autor ou polifonia²⁵².

7.8 Espaço

Dentro das categorias mais importantes do romance encontra-se o espaço. Para Massaud Moisés “o romance caracteriza-se pela pluralidade geográfica”²⁵³. Todavia, segundo Cristina da Costa Vieira, “o processo da multiplicação dos espaços não pode ser apontado como determinante na construção de personagens romanescas, da mesma forma que a concentração de espaços não impede a atualização daquelas”²⁵⁴. De qualquer modo, a regra é a diversidade de locais físicos como uma das grandes diferenças entre romance e novela, uma vez que o espaço assume no romance uma importância que na novela não tem²⁵⁵. A topoanálise é essencial para a nossa tese: para que as personagens possam viver dentro do romance, o escritor tem de criar um espaço verbal ou literário onde elas se possam movimentar. No romance oitocentista, onde se insere o nosso *corpus* de análise, o espaço assume grande importância na construção e compreensão das personagens²⁵⁶. Além disso, o espaço situa-as num contexto socioeconómico e psicológico²⁵⁷, fotografias, casa, decorações, objetos e em segundo lugar o espaço é uma instância narratológica que se subdivide em três tipos: o físico, o social e o psicológico. O

²⁵¹ Cf. *Ibidem*, p. 444.

²⁵² Cf. *Ibidem*, pp. 447-464.

²⁵³ Cf. Massaud Moisés, *A Criação Literária. Introdução à Problemática da Literatura*, p. 193.

²⁵⁴ Cf. Cristina da Costa Vieira, *A Construção da Personagem Romanesca: Processos Definidores*, p. 292.

²⁵⁵ Cf. Massaud Moisés, *A Criação Literária. Introdução à Problemática da Literatura*, p. 194.

²⁵⁶ Cf. Ricardo Gullón, *Psicologías del Autor y Lógicas del Personaje*, Madrid, Taurus, 1979, pp. 32-34.

²⁵⁷ Cf. Massaud Moisés, *A Criação Literária. Introdução à Problemática da Literatura*, p. 194.

primeiro é o conjunto dos constituintes físicos que servem de cenário ao desenrolar da ação e à movimentação das personagens, sejam eles referenciais ou apenas verosímeis, exteriores ou interiores. Para a análise da forma como o espaço físico se entrecruza com o tema da nossa tese teremos em conta o ensaio de 2013 *Interiors and Narrative. The Spatial Poetics of Machado de Assis, Eça de Queirós, and Leopoldo Alas*, de Estela Vieira²⁵⁸. De facto, o espaço físico assume uma função importante na denúncia do carácter e do comportamento das personagens²⁵⁹. Que espaços físicos são privilegiados pela visão das personagens femininas dos romances queirosianos e machadianos? E como interpretar tais preferências? Em que espaços físicos elas são sobretudo vistas? Porquê? A interrelação entre o espaço físico e a visão da mulher queirosiana pode ser ilustrada a partir da descrição da sala onde se encontra Luísa no *incipit* d'*O Primo Basílio*, que denuncia desde o início a monotonia da vida daquela personagem, com consequências para o seu comportamento futuro:

A sala esteirada alegrava, com o seu tecto de madeira pintado de branco, o seu papel claro de ramagens verdes. Era em Julho, um domingo: fazia um grande calor; as duas janelas estavam cerradas, mas sentia-se fora o sol faiscar nas vidraças, esquentar a pedra da varanda; havia o silêncio recolhido e sonolento da manhã de missa; uma vaga quebreira amolentava, trazia desejos de sestas, ou de sombras fofas debaixo de arvoredos, no campo, ao pé da água; nas duas gaiolas, entre as bombinelas de cretão azulado, os canários dormiam; um zumbido monótono de moscas arrastava-se por cima da mesa, pousava no fundo das chávenas sobre o açúcar mal derretido, enchia toda a sala de um rumor dormente. (p. 5)

Já o espaço social compreende as relações sociais, económicas, políticas e culturais entre as personagens. As figurantes e as personagens-tipo contribuem decisivamente para a composição do ambiente pretendido pelo autor, como o espaço social da corrupção, da alta burguesia, da prostituição, do adultério, da marginalidade, da pobreza, da criadagem, da opressão, entre outros tipos de espaços sociais possíveis de recriar ou inventar romanescamente. Isto não significa, porém, que as personagens principais e secundárias não contribuam, também elas, para sustentar um determinado espaço social. É frequente o espaço social servir para manifestar um propósito crítico. Na passagem abaixo transcrita, o narrador, a propósito de Tomás de Alencar n'*Os Maias*, salienta os espaços sociais da fidelidade conjugal versus o do adultério:

Ele, Alencar, seria o paladino da Moral, o gendarme dos bons costumes. Então o poeta das «Vozes de Aurora», que durante vinte anos, em cançoneta e ode, propusera comércios lúbricos a todas as damas da capital; então o romancista de «Elvira» que, em novela e drama, fizera a propaganda do amor ilegítimo, representando os deveres conjugais como montanhas de tédio, dando a todos os maridos formas gordurosas e bestiais, e a todos os amantes a beleza, o esplendor e o génio dos antigos Apolos; então Tomás de Alencar que (a acreditarem-se as confissões autobiográficas da «Flor de Martírios») passava de próprio uma existência medonha de adultérios, lubricidades, orgias, entre

²⁵⁸ Cf Estela Vieira, *Interiors and Narrative. The Spatial Poetics of Machado de Assis, Eça de Queirós, and Leopoldo Alas*, Maryland, Bucknell University Press, 2013.

²⁵⁹ Cf. Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes, *Dicionário de Narratologia*, s.v. “Espaço” pp. 135-136.

veludos e vinhos de Chipre - de ora em diante austero, incorruptível, todo ele uma torre de pudicícia, passou a vigiar atentamente o jornal, o livro, o teatro. (p. 167)

Por fim, o espaço psicológico é o mundo interior das personagens e materializa-se sob a forma de memórias, sonhos, imaginação, estados emotivos ou pensamentos (não exteriorizados)²⁶⁰. Este tipo de espaço tem grandes potencialidades no romance, uma vez que ao longo do tempo da narrativa (e da história) a personagem pode experimentar diferentes estados de espírito, ou seja, as personagens romanescas, sobretudo as principais e as secundárias, podem apresentar espaços psicológicos muito dinâmicos. À medida que a intriga se intensifica são desvendados os aspetos íntimos das personagens, permitindo ao leitor compreender cada uma delas. O espaço psicológico, tal como o espaço físico e social, também pode evoluir, e quando o espaço psicológico de uma personagem muda, estamos perante uma personagem redonda. Por outro lado, se ela apresentar um espaço psicológico constante, estamos perante uma plana²⁶¹. Os monólogos interiores são o espaço privilegiado da exposição do espaço psicológico de uma personagem. Como afirma Cristina da Costa Vieira:

O monólogo interior aumenta de forma bastante acentuada a densidade psicológica e ontológica da personagem, sendo, por isso, regra geral, um privilégio das personagens com maior relevo, ou se quisermos perspectivar esta questão do ponto de vista gerativo, a atribuição a uma personagem de monólogo interior aumenta consideravelmente o seu relevo diegético, pelo destaque dado ao seu espaço psicológico, incluindo pontos de vista, anseios ou desejos.²⁶²

Apresentamos abaixo uma pequena passagem retirada do romance machadiano *Quincas Borba* onde aparece destacado o espaço psicológico de D. Tonica:

- Todas as outras são casadas - pensou ela.
Não tardou em perceber que os olhos de Rubião e os de Sofia caminhavam uns para os outros; notou, porém, que os de Sofia eram menos frequentes e menos demorados, fenómeno que lhe pareceu explicável, pelas cautelas naturais da situação. (p.53)

Todos estes aspetos atrás esclarecidos serão devidamente aprofundados para podermos apreciar a visão da mulher queirosiana e machadiana.

²⁶⁰ Cf. Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes, *Dicionário de Narratologia*, s.v. "Espaço" p. 136.

²⁶¹ Cf. E. M. Forster, *Aspects of the Novel*, p. 78.

²⁶² Cf. Cristina da Costa Vieira, *A Construção da Personagem Romanesca: Processos Definidores*, p. 309.

Capítulo 1 Machado e Eça: vida e obra

1.1 Biobibliografia

Neste subcapítulo realçamos aspetos biobibliográficos de Eça de Queirós e de Machado de Assis com o fim de entendermos melhor o enquadramento da visão da mulher na obra romanesca dos autores citados, tendo, obviamente, em conta, que a obra não é um mero fruto da biografia do autor, de que redundaria a menorização daquela que a ultrapassagem do biógrafo oitocentista já ultrapassou.

No ano de 1845 nasceu na Póvoa do Varzim José Maria de Eça de Queirós, no seio de uma família abastada. Era filho do magistrado José Maria de Almeida Teixeira de Queiroz e de D. Carolina Augusta Pereira de Eça; contudo, foi registado como filho de mãe incógnita²⁶³. As razões que explicam este facto não são totalmente conhecidas: existem apenas suposições levantadas pelos biógrafos do romancista, sendo a mais plausível a da proibição do casamento dos pais de Eça por parte da mãe de D. Carolina, o que terá levado a um namoro às escondidas que teve como fruto Eça de Queirós. Esta suposição baseia-se no facto de os pais do escritor se terem casado seis dias após a morte da sua avó materna²⁶⁴. Embora os pais de Eça se tivessem casado e, por isso, o escritor tivesse ficado automaticamente legitimado, os seus primeiros anos de vida foram passados em Vila do Conde ao cuidado de uma ama oriunda de Pernambuco, Ana Joaquina Leal de Barros, e do seu marido, um alfaiate. Mesmo quando a ama faleceu, Eça não foi morar com os pais; foi para Verdemilho morar para casa dos seus avós paternos²⁶⁵. Bem diferente é a origem social de Machado de Assis. Seis anos antes do nascimento do escritor português, em 1839, nasceu José Maria Machado de Assis em berço humilde, no morro do Livramento, Rio de Janeiro. O romancista foi o primeiro filho do pedreiro mulato Francisco José de Assis e da lavadeira açoriana Maria Leopoldina. Os pais de Machado ainda tiveram uma menina, mas esta acabou por falecer²⁶⁶. Aos 10 anos de idade, o prosador também perdeu a mãe; por isso, até ao segundo casamento do pai com uma lavadeira e doceira mulata, Maria Inês, foi criado pela madrinha Maria José Mendonça, uma senhora abastada²⁶⁷. É aqui que começa haver semelhanças no trajeto pessoal de Eça e Machado: a ausência das mães em tenra idade, figura substituída por outra feminina, a avó no caso de Eça, e a ama no caso de Machado.

Quanto aos estudos, Eça começou a aprender as primeiras letras com o Padre António Gonçalves Bartolomeu. O prosador residiu aqui até ao falecimento da sua avó, altura em que foi matriculado no Colégio da Lapa, no Porto, dirigido pelo pai de Ramalho Ortigão, onde

²⁶³ Cf. Paula Ôchoa de Carvalho, «Cronologia», in A. Campos Matos (coord. e org.), *Dicionário de Eça de Queiroz*, Lisboa, Caminho, 2ª ed., 1993, p. 23.

²⁶⁴ Cf. José Calvet de Magalhães, *Eça de Queirós - A Vida Privada*, Lisboa, Bizâncio, 5ª ed., 2000, pp. 15-25.

²⁶⁵ Cf. Maria Filomena Mónica, *Eça de Queirós*, pp. 13-18.

²⁶⁶ Cf. Lygia Marina Moraes, *Conheça o Escritor Brasileiro Machado de Assis*, p. 9.

²⁶⁷ Cf. *Ibidem*.

permaneceu até ingressar na universidade²⁶⁸. Já Machado frequentou uma escola pública, onde era considerado o melhor aluno. Após o falecimento do pai, em 1851, Machado de Assis ficou ao cuidado da madrastra: nesta altura viviam em São Cristóvão, onde aquela trabalhava como doceira num colégio, ajudando o romancista a vender-lhe os doces. Mesmo não sendo aluno do colégio, sempre que podia, Machado assistia às aulas. Foi ainda nesta altura que começou a ter as primeiras noções de francês com o forneiro de uma padaria que ficava ao lado de sua casa²⁶⁹. Mais tarde, recebeu aulas de francês e de latim com o Padre Silveira Sarmento²⁷⁰. Mais uma vez, podemos detetar algumas pontes na vida de Eça e de Machado, já que duas figuras eclesiásticas foram determinantes na formação escolar inicial de ambos os escritores.

Em 1855, foi publicado o primeiro trabalho de Machado, o poema *Ela*, na revista *Marmota Fluminense*, quando Machado tinha apenas 16 anos²⁷¹. No ano seguinte, começou a trabalhar como tipógrafo na Imprensa Nacional, nunca tendo frequentado a universidade, ao contrário de Eça, que frequentou o ensino superior, tendo-se matriculado em 1861 no primeiro ano da Faculdade de Direito de Coimbra, onde fez amizade com Teófilo Braga (1843-1924), Antero de Quental (1842-1891), entre outros²⁷². Seis anos mais tarde, Eça formou-se em Direito e foi morar para Lisboa com os pais e os irmãos, altura em que se inscreveu como advogado no Supremo Tribunal de Justiça²⁷³.

Em termos de início de vida profissional, Eça e Machado voltam a aproximar-se, pois que a atividade jornalística e de tradução de obras francesas lhes ocupam boa parte do seu tempo. Machado escreveu em 1858 n’*O Paraíba* de Petrópolis e auxiliou o escritor francês Charles de Ribeyrolles (1812-1860) na tradução d’*O Brasil Pitoresco*. Quanto a Eça, este enviou em 1867 a tradução da peça de Joseph Bouchardy (1810-1870), *Filidor*, para o Teatro D. Maria I. A atividade jornalística de Machado e de Eça intensifica-se bem cedo. O primeiro ainda começa em 1858 a colaborar com regularidade no *Correio Mercantil*, do qual foi revisor de provas. Em 1860 inicia atividade no *Diário do Rio de Janeiro*, em 1858, onde, ao longo de sete anos, escreve resenhas de debates do senado, crítica teatral, crónicas, mas nem sempre assinando com o seu nome²⁷⁴. O segundo, iniciou em 1867 a publicação de folhetins na *Gazeta de Portugal*, onde conheceu Jaime Batalha Reis (1847-1935)²⁷⁵. No fim desse ano, partiu para Évora para assumir a redação, direção e administração do jornal da oposição, *Distrito de Évora*, fundado por um grupo de políticos que se opunham ao governo de tendência regeneradora, presidido por Joaquim António de Aguiar (1792-1884)²⁷⁶. No fim de 1867, formou-se o Cenáculo, onde se discutia arte, filosofia, política, entre outros assuntos, do qual o romancista foi um dos primeiros membros, juntamente com Batalha Reis, Salomão Sáragga (1842-1900), António Lopes dos Santos Valente (1839-1896) e

²⁶⁸ Cf. Maria Filomena Mónica, *Eça de Queirós*, pp. 13-18.

²⁶⁹ Cf. *Ibidem*.

²⁷⁰ Cf. Alfredo Bosi, *História Concisa da Literatura Brasileira*, p. 193.

²⁷¹ Cf. Elias José, *Machado de Assis*, São Paulo, Ática, 1988, p. 7.

²⁷² Cf. Paula Ôchoa de Carvalho, «Cronologia», p. 23.

²⁷³ Cf. Maria Filomena Mónica, *Eça de Queirós*, p. 32.

²⁷⁴ Cf. Lygia Marina Moraes, *Conheça o Escritor Brasileiro Machado de Assis*, pp. 11-12.

²⁷⁵ Cf. Paula Ôchoa de Carvalho, «Cronologia», p. 23.

²⁷⁶ Cf. José Calvet de Magalhães, *Eça de Queirós - A Vida Privada*, Lisboa, p. 55.

Mariano Machado de Faria e Maia (1843-1917). Mais tarde, foram aparecendo novos membros. Este grupo foi o núcleo da chamada Geração de 70²⁷⁷. Dois anos depois foram publicados os primeiros versos de Carlos Fradique Mendes, espécie de heterónimo queirosiano, na *Revolução de Setembro* e no *Primeiro de Janeiro*. Em 1870, Eça publica no *Diário de Notícias* os relatos da viagem que tinha feito pelo Egito e pelo Canal do Suez. Ainda nesse ano, publicou no mesmo diário em colaboração com Ramalho Ortigão *O Mistério da Estrada de Sintra*. Além disso, foi nomeado administrador do concelho de Leiria, facto a que não estará alheia a escrita d'*O Crime do Padre Amaro*, cuja ação principal se localiza nessa cidade²⁷⁸.

Nos anos 70, Eça de Queirós foi membro integrante da mais importante geração do século XIX português, a Geração de 70, juntamente com Antero de Quental, Ramalho Ortigão, Oliveira Martins (1845-1894), Teófilo Braga e Guerra Junqueiro (1850-1923), entre outros²⁷⁹. De forma similar, Machado de Assis foi membro da Geração Brasileira de 70, juntamente com Eduardo Prado (1860-1901), Domício da Gama (1862-1925), Joaquim Nabuco (1849-1910), Rui Barbosa (1849-1923), Barão do Rio Branco (1845-1912), Olavo Bilac (1865-1918), entre outros²⁸⁰. No seguimento da participação de Eça e de Ramalho Ortigão na Geração de 70 portuguesa, estes últimos começaram a publicar *As Farpas*, cujo primeiro número é datado de 1871. Nesse mesmo ano realizaram-se as Conferências Democráticas do Casino Lisbonense, onde o nosso prosador proferiu o discurso *A Literatura Nova* (ou *O Realismo como Nova Expressão de Arte*), inaugurando assim o realismo em Portugal, pelo menos em termos teóricos²⁸¹. Três anos mais tarde veio a lume aquele que é considerado o primeiro texto realista português, o conto *Singularidades de uma Rapariga Loura*, que apareceu no «Brinde aos senhores assinantes do “Diário de Notícias”». Ao longo de 1875, Eça publicou em fascículos na *Revista Ocidental* o primeiro romance realista português, *O Crime do Padre Amaro*. A obra teve três versões em livro, sendo a primeira de 1876, a segunda de 1880 e a terceira datando de 1889²⁸². E é aqui que a vida de Machado se cruza com a de Eça: o prosador brasileiro, após a publicação d'*O Crime*, acusa publicamente Eça de plágio em relação a Zola deixando isso bem vincado n' *O Cruzeiro* de 16 de abril de 1878. Nessa altura, o romancista brasileiro afirmou:

Que o Sr. Eça de Queirós é discípulo do autor do *Assomoir*, ninguém há que o não conheça. O próprio *O Crime do Padre Amaro* é imitação do romance *La Faute de l'Abbé Mouret*. Situação análoga, iguais tendências; diferença do desenlace; idêntico estilo; algumas reminiscências, como o capítulo da missa e outras; enfim, o mesmo título.²⁸³

²⁷⁷ Cf. *Ibidem*, p. 61.

²⁷⁸ Cf. Paula Óchoa de Carvalho, «Cronologia», pp. 23-24.

²⁷⁹ Cf. Beatriz Berrini, *Brasil e Portugal: A Geração de 70*, Porto, Campo das Letras, 2003, pp. 20-28.

²⁸⁰ Cf. *Ibidem*, pp. 55-63.

²⁸¹ Cf. Carlos Reis, *As Conferências do Casino*, Lisboa, Alfa, 1990.

²⁸² Sobre as três edições deste romance vide Paula Óchoa de Carvalho, «Cronologia», p. 24, e Eça de Queirós, *O Crime do Padre Amaro*, Edição Crítica das obras de Eça de Queirós, Carlos Reis (coord.), Carlos Reis e Maria do Rosário Cunha (ed.), Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2000.

²⁸³ Cf. Alberto Machado da Rosa, *Eça, Discípulo de Machado? Um Estudo sobre Eça de Queirós*, pp. 24-25.

Em 1878, são publicadas a primeira e a segunda versões d'*O Primo Basílio*. Machado volta a criticar o escritor português nas páginas d'*O Cruzeiro*:

Certo da vitória, o Sr. Eça de Queirós reincidiu no género, e trouxe-nos o *Primo Basílio*, cujo êxito é evidentemente maior do que o do primeiro romance, sem que, aliás, a acção seja mais intensa, mais interessante ou vivaz, nem mais perfeito o estilo. [...] E passemos agora ao mais grave, ao gravíssimo. Parece que o Sr. Eça de Queirós quis dar-nos na heroína um produto da educação frívola e da vida ociosa; não obstante, há aí traços que fazem supor, à primeira vista, uma vocação sensual. A razão disso é a fatalidade das obras do Sr. Eça de Queirós - ou, noutros termos, do seu realismo sem condescendência: é a sensação física.²⁸⁴

As palavras machadianas supracitadas a propósito dos dois primeiros romances queirosianos mostram a pertinência deste estudo comparatista da visão da mulher em Eça e Machado.

Em 1878, é a vida de Eça que se cruza com o Brasil, já que o nosso prosador inicia a sua colaboração num jornal do Rio de Janeiro, a *Gazeta de Notícias*. Dois anos mais tarde, foi publicada a novela *O Mandarim* n' *O Atlântico* e no *Diário de Portugal*, e os contos *Um Poeta Lírico* e *No Moinho*, n' *O Atlântico*.

Em 1886, Eça de Queirós casou-se com Emília de Castro Pamplona, após um noivado de um ano²⁸⁵. Machado de Assis já estava casado nesta altura: dera o nó sete anos antes de Eça, com a portuguesa Carolina de Novais²⁸⁶. Em ambos os casos, os romancistas contraem matrimónio em idade considerada já um pouco avançada para a época: Eça contava 41 anos, e Machado 40.

Eça de Queirós concorreu em 1887 com *A Relíquia* ao prémio D. Luís da Academia Real das Ciências, galardão perdido para outro. O romance foi publicado em livro ainda nesse ano. Em 1888, foi publicada aquela que é considerada a sua obra-prima, *Os Maias*, subintitulada *Cenas da Vida Romântica*²⁸⁷. Nesse ano formou-se em Lisboa o grupo Vencidos da Vida, com reuniões no Hotel Bragança²⁸⁸. Eça só começou a fazer parte deste grupo em 1889, naquela que era a quarta refeição do grupo, porque no ano anterior o prosador tinha sido nomeado cônsul em Paris, vivendo doravante na Cidade-Luz²⁸⁹. Por outro lado, Eça exerceu idênticas funções diplomáticas em outros pontos do mundo, a saber, Havana, Newcastle e Bristol, e foi do estrangeiro, com um olhar mais distanciado que Eça escreveu a maioria da sua obra romanesca. Pelo contrário, Machado de Assis, sem curso superior, logo, não podendo exercer a magistratura, viveu sempre no Brasil, concretamente no Rio de Janeiro, a cidade que se espelha nas suas obras romanescas. E aqui sobressai uma grande diferença na vivência dos dois prosadores, que porventura influenciou a visão da mulher nas suas obras romanescas: um é extremamente viajado, e o outro

²⁸⁴ Cf. *Ibidem*, pp. 158-161.

²⁸⁵ Cf. Paula Óchoa de Carvalho, «Cronologia», p.24.

²⁸⁶ Cf. Lygia Marina Moraes, *Conheça o Escritor Brasileiro Machado de Assis*, p. 12.

²⁸⁷ Cf. Paula Óchoa de Carvalho, «Cronologia», p.24.

²⁸⁸ Cf. Maria Filomena Mónica, *Eça de Queirós*, p. 258: “ [Este grupo] apresentava-se como uma elite alternativa. Os seus membros viam-se como mais inteligentes, mais cultos e mais capazes do que os profissionais que, há décadas, dominavam as máquinas partidárias. Em maior ou menor grau, todos ambicionavam substituir os homens que, há anos, presidiam os destinos do país.” Acrescento nosso.

²⁸⁹ Cf. *Ibidem*.

teve o seu espaço mais restrito a uma metrópole brasileira. Todavia, Machado é igualmente nomeado para cargos relevantes da função pública, como é o caso de primeiro-oficial da Secretaria da Agricultura, Comércio e Obras Públicas, chefe de secção da Secretaria da Agricultura e oficial-de-gabinete do Ministério da Agricultura. Em 1897, começou a publicação em Paris da *Revista Moderna*, onde Machado publicou os contos *A Perfeição* e *José Matias* e no número de novembro, dedicado ao escritor, começou a publicação d'*A Ilustre Casa de Ramires*²⁹⁰.

Machado de Assis publicou o seu primeiro romance, *Ressurreição*, em 1872. Ainda nesse ano fez parte da Comissão do *Dicionário Marítimo Brasileiro*. Em 1874 apareceu n' *O Globo* o romance *A Mão e a Luva*, que acabou por ser editado ainda nesse ano. Dois anos depois, escreveu em todos os números da revista *Ilustração Brasileira* e publicou n' *O Globo* o romance *Helena*, editado em livro nesse mesmo ano. Em 1878 deu a lume o romance *Iaiá Garcia* n' *O Cruzeiro*, logo lançado em livro²⁹¹. Estes são os romances da primeira fase machadiana, e considerada romântica pela crítica²⁹². Em 1879, aparece em fascículos o romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas* na *Revista Brasileira*, editado em livro em 1881²⁹³, é considerado o marco inicial da segunda fase machadiana, a realista²⁹⁴. Ainda naquele ano colabora na revista *A Estação*, onde publicou o romance *Quincas Borba*, editado apenas em 1891. Em 1880 foi representada a comédia *Tu só, Tu, Puro Amor...*, por ocasião das festas organizadas pelo Real Gabinete Português de Leitura para comemorar o tricentenário da morte de Luís de Camões. Entre 1882 e 1884 publicou *Papéis Avulsos* e *Histórias Sem Data*. Em 1888 foi elevado a oficial da Ordem da Rosa. No ano de 1896, Machado foi aclamado para dirigir a primeira sessão preparatória da fundação da Academia Brasileira de Letras, onde teve parte preponderante na sua criação e à qual presidiu até morrer. Paralelamente Eça, em Portugal, tinha sido eleito sócio correspondente da Academia Real das Ciências no ano de 1883. Entre 1899 e 1904, Machado publicou o romance *Dom Casmurro*, *Páginas Recolhidas* (contos, ensaios e teatro), *Poesias Completas* e o romance *Esaú e Jacó*. Entre 1906 e 1908 editou *Relíquias da Casa Velha* (contos, crítica, teatro) e o romance *Memorial de Aires*²⁹⁵.

Ao contrário de Eça, Machado vê morrer a esposa, facto que sucede a 20 de outubro de 1904, ano em que completavam 35 anos de casados. Machado de Assis acaba por falecer a 29 de setembro de 1908 no Rio de Janeiro²⁹⁶. Oito anos antes da morte do romancista brasileiro, Eça de Queirós tinha falecido, após doença prolongada, a 16 de agosto de 1900 em Neuilly, Paris²⁹⁷. Quando Machado soube da morte de Eça, escreveu:

²⁹⁰ Cf. Paula Ôchoa de Carvalho, «Cronologia», pp. 24-25.

²⁹¹ Cf. Lygia Marina Moraes, *Conheça o Escritor Brasileiro Machado de Assis*, p. 13.

²⁹² Cf. Elias José, *Machado de Assis*, pp. 14-15.

²⁹³ Cf. Lygia Marina Moraes, *Conheça o Escritor Brasileiro Machado de Assis*, p. 13.

²⁹⁴ Cf. Elias José, *Machado de Assis*, São Paulo, Ática, 1988, p. 15.

²⁹⁵ Cf. Lygia Marina Moraes, *Conheça o Escritor Brasileiro Machado de Assis*, pp. 13-15.

²⁹⁶ Cf. *Ibidem*.

²⁹⁷ Cf. Ireneu Cruz, *O Caso Clínico de Eça de Queiroz: Contributo para a sua Patobiografia*, Lisboa, Caminho, 2006, p. 75.

Meu caro H. Chaves. - Que hei de eu dizer que valha esta calamidade? Para os romancistas é como se perdêssemos o melhor da família, o mais esbelto e o mais válido. [...] Por mais esperado que fosse este óbito, veio como repentino. Domicio da Gama, ao transmitir-me há poucos meses um abraço do Eça, já o cria agonizante. Não sei se chegou a tempo de lhe dar o meu.²⁹⁸

Por isto se vê o quanto Machado admirava Eça, sendo de supor que se tenha deixado influenciar por este, ainda que o tenha criticado no que concerne às obras *O Crime do Padre Amaro* e *O Primo Basílio*.

Ao contrário da obra romanesca de Machado, a de Eça de Queiroz não terminou com a morte do autor, pois o prosador tem romances semipóstumos, a saber, *A Ilustre Casa de Ramires* (1900) e *A Correspondência de Fradique Mendes* (1900), e também póstumos, concretamente *A Cidade e as Serras* (1901), *A Capital* (1925), *O Conde d'Abranhos* (1925) e *A Tragédia da Rua das Flores* (1980)²⁹⁹.

1.2 Enquadramento estético dos romances

1.2.1 Romantismo

O Romantismo apareceu na Europa entre finais do século XVIII e inícios do século XIX, coexistindo, inicialmente, com o Neoclassicismo. A essência do Romantismo “é sem dúvida o entendimento do «eu» como um dinamismo espiritual que, tendendo ao absoluto, se confronta com a estreiteza do finito do contingente que o limitam na realidade onde necessariamente encarna.”³⁰⁰ A importância do “eu” dará uma nota de grande subjetividade às obras românticas, sejam elas líricas, narrativas ou dramatúrgicas, radicando a mesma numa forte carga emocional que por vezes tende para o dramatismo. Veja-se a esse título a peça *Frei Luís de Sousa* (estreada em 1843 e publicado em 1844), de Almeida Garrett (1799-1854), e o poema abolicionista de Castro Alves, “Navio Negreiro” (1869).

Além da exaltação do “eu”, o Romantismo comporta ainda uma consciência histórica e nacional, pois “apreende”, como afirma Ofélia Paiva Monteiro, “o papel conformador do tempo e do espaço, vendo no indivíduo e nas nações *organismos* em cuja constituição e devir intervêm essas variáveis”, o que conduz à luta “pela conquista da *identidade*, entendendo-se que o indivíduo só a atingirá no contexto da sua nação e que esta só a alcançará, por sua vez, com indivíduos a quem der condições de realização pessoal”³⁰¹. Os românticos sentem deste modo, o impulso da procura das “raízes histórico-culturais das nações, que leva ao desenvolvimento das ciências filológicas, históricas e geográficas: desejava-se conhecer melhor o presente e o passado

²⁹⁸ Cf. Machado de Assis, «A Morte de Eça de Queirós», in *Revista Brasileira*, Rio de Janeiro, fevereiro e março, 2004, ano X, nº 38, pp. 307-308.

²⁹⁹ Cf. A. Campos Matos (coord. e org.), *Dicionário de Eça de Queiroz*, Lisboa, “Esquema Cronológico dos Póstumos”, pp. 26-27.

³⁰⁰ Cf. Ofélia Paiva Monteiro, “O período literário romântico - unidade e diversidade,” in AA. VV., *História da Literatura Portuguesa*, vol. 4, *O Romantismo*, Mem Martins, Alfa, 2003, p. 20.

³⁰¹ Cf. *Ibidem*, p. 21.

que o foi gerando ao longo da história.”³⁰² Assim, os autores românticos pretendem que a literatura surgida na comunidade nacional possa ser entendida por todas as classes sociais, de forma a poderem ajudar a “apreender com mais acuidade a fisionomia das realidades envolventes”³⁰³.

O Romantismo surge inicialmente na Alemanha de Goethe (1749-1832) e Schiller (1759-1805) e na Inglaterra de Walter Scott (1771-1832), Byron (1788-1824), Shelley (1792-1822) e Keats (1795-1821), devido a fatores sociopolíticos e culturais mais favoráveis à livre expressão da subjetividade e da fantasia³⁰⁴, mas foi o Romantismo francês que influenciou com maior profundidade a produção literária portuguesa e brasileira do século XIX. Este movimento cultural desenvolveu-se em França na primeira metade do século XIX, momento histórico pautado por diversas convulsões políticas: a coroação e queda de Napoleão (1804-1815); a revolução liberal de 1820; a revolução de 1848, onde ribombam as reivindicações operárias; a passagem de Luís Napoleão de Presidente da República a imperador (1848-1851), iniciando o segundo império (1852-1870), terminado pela guerra franco-prussiana (1870-1871); e a restauração da dinastia dos Bourbons (1874-1902)³⁰⁵. Da primeira fase do Romantismo destacamos Madame de Staël, que, com a obra *De l'Allemagne* (1807), foi a grande difusora do Romantismo alemão, contribuindo para a valorização da Idade Média, época em que radicam as tradições autóctones do ocidente, do Cristianismo, das inquietações do coração e do onirismo³⁰⁶. Além de Madame de Staël, merecem destaque autores franceses que, nascidos entre finais do século XVIII e inícios do século XIX, levaram o Romantismo ao apogeu através de obras saídas a lume entre as décadas de 20 e 50 do século XIX: Charles Nodier (1780-1844), Stendhal (1783-1842), Alphonse de Lamartine (1790-1869), Alfred de Vigny (1797-1863), Honoré de Balzac (1797-1850), Alexandre Dumas (1802-1870), Víctor Hugo (1802-1885), Prosper Mérimée (1803-1870), George Sand (1804-1876), Gérard de Nerval (1808-1855), Alfred de Musset (1810-1857), e Théophile Gautier (1811-1872). Foi com esta geração de autores que o Romantismo se institucionalizou como movimento em França³⁰⁷.

Em Portugal, o adjetivo *romântico* foi utilizado pela primeira vez por Almeida Garrett em 1822, “para classificar um género novo de «grandes defeitos» e de «grandes belezas», mas que era, ou podia ser, também enfeite de «pateta(s)», de cabeça(s) de novela».”³⁰⁸ De facto, Garrett, embora se mostrasse contra esta nova estética literária, é apontado pelos críticos como sendo o introdutor do Romantismo em Portugal com a publicação do poema *Camões* (1825). Mas o Romantismo português só ficou consolidado com a publicação d’*A Harpa do Crente* (1831), de Alexandre Herculano (1810-1877). Como afirma José-Augusto França:

³⁰² Cf. *Ibidem*.

³⁰³ Cf. *Ibidem*, p. 22.

³⁰⁴ Cf. *Ibidem*, pp. 24-29.

³⁰⁵ Cf. *Ibidem*, p. 36.

³⁰⁶ Cf. *Ibidem*, pp. 36-37.

³⁰⁷ Cf. *Ibidem*, p. 38.

³⁰⁸ Cf. José-Augusto França, “Perspectiva do Romantismo Português”, in AA. VV., *História da Literatura Portuguesa*, vol. 4, *O Romantismo*, p.45.

[...] Garrett e Herculano, soldados da liberdade, poetas e romancistas ambos, dramaturgo um, historiador o outro, mas ambos envolvidos no drama da história, são os dois pólos do primeiro romantismo - o homem da ilusão e o homem do rigor, o *dandy* político e o pensador moralista, o amante de mil mulheres e o misógino, a consciência contraditória entre mil verdades e a consciência exilada por amor de uma só verdade possível, intransigentemente sua... Duas faces do romantismo português em que se ouvem ecos da angústia irônica de Musset ou a severa tonalidade religiosa de Klopstock.³⁰⁹

Porém, é a Almeida Garrett que pertence a obra que marcou toda a geração romântica portuguesa, *Viagens na Minha Terra* (1846). Neste romance encontra-se toda a essência do Romantismo, isto é, a obra centra-se no “eu” que faz uma viagem para conhecer o passado do seu país de forma a encontrar a solução que levaria a um futuro melhor³¹⁰.

Depois de Garrett e Herculano, apareceu Camilo Castelo Branco (1825-1890), que marcou a segunda geração romântica portuguesa com obras como *Amor de Perdição* (1862). A sua obra, que vai desde 1850 a 1890, abarca e chega mesmo a ultrapassar o segundo romantismo português. Ainda dentro desta geração é necessário destacar outro autor maior, Júlio Dinis (1839-1871)³¹¹, com obras como *Uma Família Inglesa* (1868) ou *A Morgadinha dos Canaviais* (1868).

A terceira e última geração romântica portuguesa foi marcada por três momentos: a publicação de *Odes Modernas* (1865), de Antero de Quental (1842-1891), a Questão Coimbrã e as Conferências Democráticas do Casino Lisbonense, em 1871, que marcaram o fim do Romantismo e são o ponto de viragem para o Realismo. Nessas conferências participa Eça de Queirós com a comunicação “A Literatura Nova ou o Realismo como Nova Expressão de Arte”. Como afirma José-Augusto França, “terminou, como que em sentido inverso, a viagem romântica portuguesa, [...], na apreciação algo simpaticamente condescendente dos realistas, que cerca de 1870 entraram em arroubo polémico na vida intelectual e moral do País.”³¹²

O Romantismo chegou tardiamente ao Brasil, com a publicação, em 1836, da coletânea poética *Suspiros Poéticos e Saudades*, de Gonçalves de Magalhães, e da fundação de *Niterói - Revista Brasiliense* pelo mesmo autor e ainda por Araújo Porto Alegre e Torres Homem³¹³. Este movimento cultural durou no Brasil aproximadamente meio século, até 1881, ano em que o Realismo entra em cena com a publicação de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis. Massaud Moisés destaca numa primeira fase (1836-1853) Gonçalves de Magalhães, Gonçalves Dias, Manuel Antônio de Almeida e Joaquim Manuel de Macedo; numa segunda fase (1853-1870), as poesias de Álvares de Azevedo, Casimiro de Abreu, Junqueira Freire e Fagundes Varela; e numa terceira e última fase (1870-1881), Castro Alves, Sousândrade, Bernardo

³⁰⁹ Cf. *Ibidem*, p. 47.

³¹⁰ Cf. *Ibidem*, p. 50.

³¹¹ Cf. *Ibidem*.

³¹² Cf. *Ibidem*, p. 50.

³¹³ Cf. Sílvia Castro, “O romantismo brasileiro e o romantismo internacional”, in Sílvia Castro (dir.), *História da Literatura Brasileira*, vol. 2, Lisboa, Alfa, 1999, p. 11.

Guimarães e José de Alencar, conhecidos estes últimos pelas suas obras abolicionistas ou indianistas³¹⁴.

O Romantismo brasileiro foi sobretudo influenciado pelos seus congêneres franceses, mas, curiosamente, a fonte de conhecimento do Romantismo francês deu-se no Brasil por via da literatura portuguesa, ela própria já influenciada por aquele³¹⁵. As fontes francesas do Romantismo brasileiro são, por isso, as mesmas das do Romantismo português. Quanto às fontes portuguesas do Romantismo brasileiro, Almeida Garrett e Alexandre Herculano apresentam-se desde logo como dois faróis principais, a que se acrescem, ainda que com menor peso, figuras como Soares de Passos (1826-1860), Tomás Ribeiro (1831-1901), João de Lemos (1819-1890), António Feliciano de Castilho (1800-1875), Camilo Castelo Branco (1825-1890) e Rebelo da Silva (1822-1871)³¹⁶. Todavia, as obras literárias românticas portuguesas e brasileiras diferem relativamente a algumas temáticas, uma vez que as raízes históricas e culturais são diferentes. No Brasil, a realidade da escravatura e a existência de indígenas e muitas tribos influenciaram fortemente as obras românticas no sentido do abolicionismo e do indianismo, ilustram os romances *A Escrava Isaura* (1875), de Bernardo Guimarães e *O Guarani*, de José de Alencar (1857), respetivamente.

1.2.2 O Romantismo em Eça e Machado

Ainda que este dado não seja tão abordado pela crítica ou pela didática, Eça de Queirós também teve uma fase romântica, que corresponde aos seus primeiros escritos: *Prosas Bárbaras* (1903, póstumo), conjunto de crónicas e contos intitulados e organizados por Batalha Reis, e *O Mistério da Estrada de Sintra* (1870), este escrito em colaboração com Ramalho Ortigão, em cartas e folhetins, no *Diário de Notícias*³¹⁷. É ainda na sua fase romântica que Eça inicia a “invenção e ilustração do poeta satânico Carlos Fradique Mendes”³¹⁸, que irá reaparecer mais tarde n’ *O Mistério da Estrada de Sintra*. Ainda nesta fase, “Eça deixa-se envolver por uma visão poética do mundo, bastante romântica, mas afectada pelas doutrinas panteístas que se cultivavam no seu tempo.”³¹⁹ Além deste Romantismo inicial, ainda se podem encontrar elementos românticos em alguns dos seus romances realistas e naturalistas, como afirma Carlos Reis:

[...] n’ *O Primo Basílio* o Romantismo constitui um crucial elemento temático, n’ *O Crime do Padre Amaro* ele reaparece ainda. O ambiente dos serões em casa da S. Joaneira, «adornado» com a guitarra de Artur Cauceiro e a poesia de Soares dos Passos, mostra que, mesmo no provinciano unário cultural de Leiria, o Romantismo

³¹⁴ Cf. *Ibidem*, p. 14.

³¹⁵ Cf. *Ibidem*, p. 15.

³¹⁶ Cf. *Ibidem*, pp. 19-21.

³¹⁷ Cf. João de Soares Carvalho, “Eça de Queirós”, in AA. VV. *História da Literatura Portuguesa*, vol. 4, *O Romantismo*, pp. 476-479.

³¹⁸ Cf. Carlos Reis e Maria da Natividade Pires, *História Crítica da Literatura Portuguesa*, vol. V, *O Romantismo*, Carlos Reis (dir.), Lisboa/São Paulo, Verbo, 2ª ed., 1999, p. 21.

³¹⁹ Cf. João de Soares Carvalho, “Eça de Queirós”, pp. 478-479.

manifesta a sua presença, embora de forma menos incisiva do que n'
O Primo Basílio.³²⁰

Embora Eça de Queirós tenha feito escola no Realismo e no Naturalismo, este não abandona totalmente o Romantismo, que volta a estar presente na sua última fase, sendo muito visível por exemplo nas *Lendas de Santos* (1912)³²¹. Como afirma Maria Aparecida Ribeiro:

[...] o Romantismo, presente na sua *obra inicial*, acaba por mostrar-se novamente, embora sob novas maneiras, nos textos da sua última fase, pois, como se verá [...], mesmo enfraquecida, esta corrente estética permanece na cena cultural portuguesa, assinalando toda a produção dezanovesca, inclusivamente aquela que pretendeu combatê-la.³²²

Machado de Assis, tal como Eça de Queirós, conheceu uma faceta romântica, que, romanescamente, principia em *Ressurreição* (1872) e termina em *Iaiá Garcia* (1878). Porém, ao longo dessa década, Machado ostentou “traços de heterodoxia, a revelar um temperamento que aderiu com reservas à estética romântica, e nele instalou a marca de inconfundível talento.”³²³ Nesta sua primeira fase, como afirma Massaud Moisés, “o escritor ensaia os passos iniciais, ainda vacilante acerca do ramo a perseguir, mas intui, por entre a bruma da incerteza, o alvo a atingir.”³²⁴

Ainda que a narrativa *Ressurreição* fosse o primeiro romance com traços românticos, o autor mostra na “Advertência da Primeira Edição”³²⁵ “o repúdio ao “romance de costumes”³²⁶ oculta, com a delicadeza que será a sua marca, “a desestima pela narrativa romântica tradicional”³²⁷ e a opção pelo “esboço de uma simples situação e contraste de dous caracteres”³²⁸, salientando a recusa do romance de intriga, que ainda seduzia as leitoras do seu tempo. Esse repúdio também surge em românticos portugueses de vulto, como Almeida Garrett ou Júlio Dinis, em que romances como *Viagens na Minha Terra* (1846) e *Os Fidalgos da Casa Mourisca* (1871, póstumo) apresentam frases em que os narradores, curiosamente, desdenham do romance romântico, do qual deixamos abaixo um exemplo retirado das *Viagens*, de Garrett:

Vamos à descrição da estalagem; e acabemos com tanta digressão. Não pode ser clássica, está visto, a tal descrição. - Seja romântica. - Também não pode ser. Porque não? É pôr-lhe lá um *Chourineur* a amolar um facão de palmo e meio para espatifar rês e homem, quanto encontrar - uma *Fleur de Marie* para dizer e

³²⁰ Cf. Carlos Reis, “Eça de Queirós: do Romantismo à superação do Naturalismo”, in Carlos Reis (dir.), *História da Literatura Portuguesa*, volume 5, *O Realismo e o Naturalismo*, Lisboa, Alfa, 2001, pp. 175-176.

³²¹ Cf. Aldinida Medeiros, “São Cristóvão: a redenção pelo amor fraternal na escrita da maturidade em Eça de Queiroz”, in Aldinida Medeiros (org.), *Travessias pela Literatura Portuguesa: Estudos Críticos de Saramago a Vieira*, Campina Grande, Editora da Universidade Estadual de Paraíba, 2013, pp. 128 e 134.

³²² Cf. Maria Aparecida Ribeiro, *História Crítica da Literatura Portuguesa*, vol. VI, *Realismo e Naturalismo*, Carlos Reis (coord.), Lisboa/São Paulo, Verbo, 2ª ed., 2000, p. 81.

³²³ Cf. Massaud Moisés, *História da Literatura Brasileira*, 1999, p. 92.

³²⁴ Cf. *Ibidem*.

³²⁵ Cf. *Ibidem*.

³²⁶ Cf. *Ibidem*.

³²⁷ Cf. *Ibidem*.

³²⁸ Cf. *Ibidem*.

fazer pieguices com uma roseirinha pequenina, bonitinha, que morreu, coitadinha! - e um príncipe alemão encoberto, forte no soco britânico, imenso em libras esterlinas, profundo em cegos e ladrões... e aí fica a Azambuja com uma estalagem que não tem que invejar à mais pintada e da moda neste século elegante, delicado, verdadeiro, natural!³²⁹

Por outro lado, Machado de Assis investe “na ênfase sobre os caracteres, a via do psicologismo, trilha autônoma e fecunda da sua obra.”³³⁰ Ponto fulcral: as suas personagens, como indica Massaud Moisés, também se afastam dos estereótipos românticos³³¹.

A *Mão e a Luva* (1874) é outra narrativa romântica machadiana: romântica, pela sobriedade da intriga e pelo final feliz. Por outro lado, *Helena* (1876), ainda que se integre no movimento romântico pelo melodrama da intriga e das personagens, começa a afastar-se desse movimento devido ao desfecho trágico³³². Quanto a *Iaiá Garcia* (1878), o último romance da sua fase romântica, já se encontram prenúncios do Realismo nos “pequenos mal-entendidos, fruto do impacto dos sentimentos e das conveniências sociais, que substituem o mistério da narrativa anterior.”³³³

Ainda durante a sua fase romântica, Machado de Assis também se dedicou à poesia durante aproximadamente vinte anos, desde 1855 até 1875, quando publicou as coletâneas *Crisálidas* (1864), *Falenas* (1870), *Americanas* (1875), entre outras. Tal como a poesia, também a dramaturgia fez parte da mocidade de Machado, desde 1861 a 1866, género que se inscreve, de igual modo, no Romantismo brasileiro. Tal é o caso dos títulos *Desencantos* (1861), *O Caminho da Porta* (1863) ou *Os Deuses de Casaca* (1866)³³⁴.

1.2.3 Realismo e Naturalismo

A estética realista surge em meados do século XIX em contraponto ao Romantismo. O ano de 1857 marca o ponto de viragem a favor das ideias realistas, devido à publicação, em França, do romance *Madame Bovary* (1856), de Flaubert (1821-1880). O Realismo defende a observação objetiva da vida, a partir da qual se poderá, numa perspetiva otimista, melhorar a sociedade, procurando escapar, todavia, à tentação moralista que caracterizava a romântica. Assim, se percebe o escândalo do público francês perante a perspetiva amoralista do narrador de *Madame Bovary* face ao adultério da protagonista (Flaubert chegou a ir a tribunal por causa do seu romance). Ainda nesse ano surge outra obra que define uma mudança na mundivisão estética e inicia a poesia moderna: *As Flores do Mal*, de Baudelaire (1821-1867)³³⁵. Mais tarde, o ensaio *Le Roman Expérimental* (1881), de Émile Zola (1840-1902) defende que o romance deve ser um laboratório do que acontece a um indivíduo influenciado pelo meio, educação e hereditariedade,

³²⁹ Cf. Almeida Garrett, *Viagens na Minha Terra*, Porto, Porto Editora, 2ª ed., s/d, p. 29.

³³⁰ Cf. Massaud Moisés, *História da Literatura Brasileira*, vol. III, *Realismo*, p. 92.

³³¹ Cf. *Ibidem*.

³³² Cf. *Ibidem*, p. 100.

³³³ Cf. *Ibidem*, p. 101.

³³⁴ Cf. *Ibidem*, p. 94.

³³⁵ Cf. Massaud Moisés, *História da Literatura Brasileira*, vol. III, *Realismo*, pp. 12-13.

a teoria determinista de Hippolyte Taine (1828-1893), dando assim origem ao Naturalismo. Ele próprio será autor de uma longa série romanesca que aplica o determinismo *Les Rougon-Macquart*, com o subtítulo *Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire* (1871-1893). Ambos os movimentos adotam “posicionamentos anti-românticos e anti-idealistas, perseguindo objectivos de reforma social e mental [...] em termos [...] desapaixonados.”³³⁶

Devido a tais propósitos, realistas e naturalistas adotavam a narrativa e em particular o romance como género literário por excelência dando relevo à personagem. Como diz Carlos Reis:

[...] a articulação de movimentos de narração como momentos de descrição permite alternar a representação de uma acção, quase sempre de implicações sociais, como a minuciosa descrição dos espaços em que essa acção decorre; na narrativa, a categoria personagem assume uma importância que permite, pela mediação da ficção literária, uma reflexão crítica sobre o homem e os seus problemas concretos; na narrativa, a categoria personagem pode, para mais, ser elaborada em conjugação com componentes profissionais, psicológicos, culturais e económicos, de modo a que seja atendida como tipo.³³⁷

No entanto, o Naturalismo diferencia-se do Realismo em traços bem concretos. Ainda que estes movimentos apareçam constantemente lado a lado nas obras literárias há temáticas específicas às duas estéticas. O Realismo, como afirma Carlos Reis, “centra-se em temas da vida familiar (a educação, o adultério), em temas da vida económica (a ambição, a censura, a opressão) e em temas da vida cultural e social (o formalismo, a política, o arrivismo, o parlamentarismo).”³³⁸ Os temas naturalistas aproximam-se dos realistas, mas acrescentam a estes os que refletiam preocupações científicas incidindo sobre fenómenos como o alcoolismo, a histeria, o roubo, a homossexualidade ou a alienação mental³³⁹. E assim temos romances como *Nana* (1880) e *L'Assommoir* (1876), ambas de Zola, a primeira abordando a prostituição, e a segunda, o alcoolismo. Isto faz com que o espaço social privilegiado pelo romance realista seja o burguês, enquanto o do naturalista é o do povo, quer trabalhador, quer marginal.

Por outro lado, a mundivisão não é exatamente a mesma nos dois movimentos, pesando no Naturalismo a perspetiva determinista, ao contrário do outro. Carlos Reis assenta:

[O naturalismo] funda-se no Positivismo, enquanto filosofia de índole materialista, factualista, antimetafísica e atenta, pelo culto da indução e de métodos experimentais, à importância das leis da natureza; é ao Positivismo que o naturalismo deve a confiança depositada na ciência, o culto de uma concepção orgânica do universo, entendido como entidade corrente, racionalmente explicável e susceptível de correcção, tendo em vista a eliminação de obstáculos que impeçam o constante aperfeiçoamento do homem e o controlo por ele do seu próprio destino. Mas o naturalismo colhe também do Determinismo importantes sugestões ideológicas e metodológicas: no sentindo em que o praticou Taine, o Determinismo afirma e acentua o decisivo relevo de factores de condicionamento como a raça, o meio e o momento histórico, e explica

³³⁶Cf. Carlos Reis, “O Realismo e o Naturalismo: Ideologia, Temática e Estratégias”, in *Carlos Reis (dir.), História da Literatura Portuguesa*, volume 5, *O Realismo e o Naturalismo*, Lisboa, Alfa, 2001, p. 20.

³³⁷Cf. *Ibidem*, pp. 19-20.

³³⁸Cf. *Ibidem*, p. 19.

³³⁹Cf. *Ibidem*, p. 22.

todo o fenómeno humano como inevitável consequência dessas determinações: uma vez que submetido a eles, o homem é irreversivelmente conduzido a consequências que só serão eliminadas quando forem suprimidas pelos factores.³⁴⁰

Assim, a obra construía-se da observação e da acusação, uma vez que representava a burguesia e mostrava o desabamento das instituições que sustinham a visão romântica do mundo. Para mostrar a sua tese, os realistas-naturalistas optavam por casos excessivos, porque os consideravam nocivos para a sociedade³⁴¹.

Em Portugal, a polémica da Questão Coimbrã de 1865, protagonizada por Antero de Quental e por António Feliciano de Castilho, em que aquele acusava este de promover “a escola do elogio mútuo”³⁴², e o contexto político e sociocultural estagnado da Regeneração foram decisivos para uma nova geração de intelectuais que pediam mudanças nos costumes, no estilo de vida e na estética praticada no nosso país. A imprensa periódica operária do Portugal novecentista difundia o descontentamento em relação à Regeneração. Desta imprensa periódica destacamos as revistas *O Eco dos Operários* (1850-1851), orientado por Sousa Brandão e Lopes de Mendonça, *A Esmeralda* (1850-1851) e *A Península* (1852-1853). Em 1852 é criada a Sociedade Promotora do Melhoramento das Classes Laboriosas. E surgem assim os primeiros socialistas precursores da Geração de 70: Latino Coelho, Rolla, Casalo Ribeiro, Henriques Nogueira, entre outros. Dentro deste contexto, também a literatura começa a dar sinal das novas preocupações da realidade. Nomes como Camilo Castelo Branco e Júlio Dinis começam a incluir na sua novelística romântica a representação de costumes e a denúncia de injustiças sociais, como os casamentos combinados, a decadência de uma aristocracia antiquada e miguelista, a política como um jogo corruptor e a influência dos caciquismos locais vejam-se *A Queda de um Anjo* (1865), de Camilo Castelo Branco, ou *A Morgadinha dos Canaviais* (1868) e *Os Fidalgos da Casa Mourisca* (1871), de Júlio Dinis, onde os títulos e os subtítulos «cenários da vida contemporânea», «romance social» e «quadros de vida moderna», mostram a influência de Honoré de Balzac. No entanto, este realismo não se identifica ainda com o Realismo de escola que aparece em França na década de 50. Desta forma, os problemas sócio-políticos abordados nessas obras não são vistos sob uma ótica sociológica e continuam a centrar-se em casos amorosos³⁴³.

Tal como tinha acontecido com o Romantismo em Portugal, também foram os contactos com o exterior que possibilitaram a revolução realista na cultura portuguesa, neste caso, por via sobretudo das leituras de obras vindas de França ou por via francesa. A influência dá-se sobre um conjunto de estudantes de Coimbra, ávidos de novidade, e que configuram a Geração de 70. Sob a liderança de Antero de Quental essa geração “avança publicamente na sua acção sociocultural, de forma mais coesa e consistente, promovendo [em 1871] a série de Conferências Democráticas

³⁴⁰Cf. *Ibidem*, p. 21. Acrescento nosso.

³⁴¹ Cf. Massaud Moisés, *História da Literatura Brasileira*, vol. III, *Realismo*, p. 18.

³⁴² Cf. Carlos Reis, “O Realismo e o Naturalismo: Ideologia, Temática e Estratégias”, p. 21.

³⁴³ Cf. Maria Saraiva de Jesus, “A Difusão do Realismo e do Naturalismo em Portugal”, in AA. VV., *História da Literatura Portuguesa*, vol. 5, *O Realismo e o Naturalismo*, pp. 27-30.

no Casino Lisbonense.”³⁴⁴ Os temas aí debatidos eram diversos, tal como os conferencistas. O programa, divulgado no jornal *A Revolução de Setembro*, de 18 de Maio de 1871, era assinado pelas seguintes figuras: Adolfo Coelho, Antero de Quental, Augusto Soromento, Augusto Fuschini, Eça de Queirós, Germano Viera de Meireles, Guilherme de Azevedo, Jaime Batalha Reis, Oliveira Martins, Manuel de Arriaga, Salomão Sáragga e Teófilo Braga³⁴⁵. A conferência que mais nos interessa foi proferida por Eça de Queirós, intitulada «A Literatura Nova (O Realismo como nova expressão da arte)», onde o conferencista define o realismo da seguinte forma:

É a negação da arte pela arte; é a proscrição do convencional, do enfático e do piegas. É a abolição da retórica considerada arte de promover emoção, usando da inchação do período, da epilepsia da palavra, da congestão dos tropos. É a análise com o fito na verdade absoluta. Por outro lado, o realismo é uma reacção contra o romantismo: o romantismo era a apoteose do sentimento; o realismo é a anatomia do carácter, é a crítica do homem. É a arte que nos pinta a nossos próprios olhos - para condenar o que houve de mau na nossa sociedade.³⁴⁶

Esta conferência marca o início do Realismo enquanto escola literária em Portugal, consolidado literariamente três anos mais tarde pela publicação da primeira narrativa realista, da autoria de Eça de Queirós, “Singularidades de uma Rapariga Loura”, um conto protagonizado por uma misteriosa mulher que se vem a revelar uma ladra e que vem a lume no suplemento cultural do *Diário de Notícias*.

Tal como aconteceu com a estética romântica, os movimentos realistas e naturalistas chegaram ao Brasil sob o signo dos congêneres franceses, mas por via portuguesa. Todavia, ao contrário do que sucedeu em Portugal, em que o Realismo precede o Naturalismo, no Brasil, devido ao início tardio destas estéticas em relação à Europa, o limite *a quo* dos dois movimentos coincide no tempo. De facto, a estética realista-naturalista inicia-se no Brasil no ano de 1881, com a publicação d’*O Mulato*, de Aluísio Azevedo (mais naturalista), e do romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis (mais realista), e tem por limite *ad quem* o ano de 1902, que vê sair a lume os romances *Canaã*, de Graça Aranha, e *Os Sertões*, de Euclides de Cunha, obras que se afastam da estética e da ideologia realistas³⁴⁷. Indica a propósito destes movimentos Massaud Moisés, que, de forma significativa aborda ambos ao mesmo tempo, ao contrário de Carlos Reis, que, em Portugal, se preocupa em os distinguir:

[...] a obra literária passou a ser considerada utensílio, arma de combate, voltada para as reformas do corpo social, tendo em vista um limite de perfeição calcado nas conquistas da ciência. Repelindo a “arte pela arte”, desinteressada e egocêntrica, os adeptos do Realismo, sobretudo os mais ortodoxos, pregavam a arte compromissada, ou engajada. [...] os romancistas faziam obra de tese: à semelhança do cientista [...] o romancista se valeria da narrativa para demonstrar que a situação

³⁴⁴ Cf. Álvaro Manuel Machado, “A Geração de 70”, in AA. VV., *História da Literatura Portuguesa*, vol. 5, *O Realismo e o Naturalismo*, p. 55. Acrescento nosso.

³⁴⁵ Cf. *Ibidem*.

³⁴⁶ Cf. João de Soares Carvalho, “Eça de Queirós”, p. 462.

³⁴⁷ Massaud Moisés, *História da Literatura Brasileira*, vol. III, *Realismo*, p. 18.

dramática, protagonizada por figurantes submissos aos fatores hereditários, ambientais e de momento, fatalmente deveria resolver-se de acordo com as forças em presença. O romance deixava de ser fabulação de ordem sentimental para ser *experimental*.³⁴⁸

Em suma, é interessante verificar que Eça e Machado têm o mesmo papel de introdutores do Realismo nos seus respetivos países.

1.2.4 O Realismo e o Naturalismo em Eça e Machado

Como vimos anteriormente, Eça e Machado tiveram uma importância crucial na introdução da escola realista nos respetivos países. Eça de Queirós pode justificativamente ser considerado o pai do realismo português na medida em que foi ele quem pela primeira vez teorizou sobre esse movimento em Portugal - recorde-se a conferência “A Literatura Nova (o Realismo como nova expressão da arte)”, de 1871 -, e é de autoria queirosiana a primeira narrativa portuguesa a inserir-se na escola realista, o já referido conto “Singularidades de uma Rapariga Loura” (1874). É ainda de Eça a segunda obra literária realista publicada em Portugal, o romance *O Crime do Padre Amaro*, que teve três versões, sendo a primeira publicada em 1875, em folhetins, na *Revista Ocidental*, por iniciativa de Antero de Quental e Jaime Batalha Reis. A segunda versão, como afirma Carlos Reis, “representa uma viragem no sentido do naturalismo. Interpretando o movimento em que procurava filiar-se de forma excessivamente rígida e doutrinária, Eça recompõe a acção e sobretudo a caracterização das personagens.”³⁴⁹ Já a terceira versão pode considerar-se mais amadurecida como resultado da demorada elaboração a que Eça a submeteu.³⁵⁰ Este romance retrata uma temática típica do Realismo e do Naturalismo, a crítica à influência nefasta do catolicismo clerical sobre a sociedade portuguesa através das personagens de clérigos corruptos, mas também de beatas e de devotas submissas àqueles. *O Primo Basílio* (1878) é outro romance considerado por Carlos Reis como naturalista. Nesta narrativa, o tema abordado é o adultério de Luísa, que, num ambiente de ociosidade burguesa e de leituras românticas, acaba por ter um caso com o referido primo em título. Nestes dois romances está patente a tese naturalista da influência determinista do meio e da educação sobre o destino das personagens. O afastamento de Eça em relação ao Naturalismo acentua-se nos romances seguintes. Em 1888, Eça de Queirós publica a sua obra-prima, *Os Maias*. Este romance afasta-se já em vários aspetos centrais, da estética naturalista, pois a educação inglesa de excelência a que o protagonista Carlos da Maia é submetido não o impede de cair na ociosidade e no incesto (voluntário) com a irmã Maria Eduarda³⁵¹. O afastamento em relação ao Realismo-Naturalismo n’ *A Correspondência de Fradique Mendes* (1900) é já completo. Contudo, tal não significa que Eça tenha, como afirma Carlos Reis, “abolido [o realismo] do [seu] horizonte

³⁴⁸ Cf. *Ibidem*, p. 17.

³⁴⁹ Cf. Carlos Reis, “Eça de Queirós: do Romantismo à superação do Naturalismo”, p. 176.

³⁵⁰ Cf. *Ibidem*. O confronto das três versões pode ser feito pela leitura da edição crítica de *O Crime do Padre Amaro*, publicada pela IN-CM é da responsabilidade de Carlos Reis.

³⁵¹ Cf. *Ibidem*, p. 199.

cultural.”³⁵² O mesmo acontece n’ *O Mandarim* (1880) e n’ *A Relíquia* (1887). Nas suas últimas obras, *A Ilustre Casa de Ramires* (1900) e *A Cidade e as Serras* (1901), o leitor depara-se com uma reelaboração e aprofundamento do Realismo crítico³⁵³.

Também Machado de Assis iniciou o Realismo no Brasil com a publicação do seu romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), obra que coincide com a maturidade literária do escritor. Este é o primeiro romance brasileiro de memórias, escrito na primeira pessoa de forma heterodoxa, uma vez que o narrador está morto quando começa a contar a sua história. Trata-se, pois, de uma original narrativa *in ultimas res*. Em 1891, publica *Quincas Borba*, onde é retratado um “caso de adultério sonhado, desejado, preparado e não consumado. Aqui, o desenlace contrário às teses realistas reside na novidade do enredo.”³⁵⁴ Todavia, o tema do adultério, tão caro também a Eça, é tipicamente realista. *Dom Casmurro* (1899) é considerado a obra-prima do autor. Neste romance, o autor “pratica um realismo que, sem deixar de ser interior, atesta o delírio e a loucura e imerge nos enigmas que o dia-a-dia mais banal esconde.”³⁵⁵ Em 1904 é publicado o romance *Esaú e Jacó*. A história desenrola-se à volta de Flora, que não se consegue decidir por um dos gémeos Pedro e Paulo para namorado³⁵⁶. O último romance do autor, *Memorial de Aires* (1908), corresponde ao ano da morte do autor, sendo uma narrativa que já apela para o simbolismo³⁵⁷.

Em suma, o Realismo-Naturalismo machadiano está atestado na abordagem de temas como o adultério e o novo-riquismo, tópicos comungados pelos romances queirosianos. Todavia, há idiossincrasias, como o sadismo com que muitas escravas eram tratadas, enquanto a escravatura no feminino prima pela ausência em Eça. Eça e Machado partilham, por outro lado, do mesmo tom geral, que se afasta do melodramatismo e do otimismo romântico. No entanto, Machado de Assis particulariza-se, afastando-se da escola realista, pelo psicologismo que caracteriza o retrato das suas personagens.

³⁵² Cf. *Ibidem*. Acrescento nosso.

³⁵³ Cf. *Ibidem*, p. 202.

³⁵⁴ Cf. Massaud Moisés, *História da Literatura Brasileira*, vol. III, *Realismo*, pp. 102-103.

³⁵⁵ Cf. *Ibidem*, p. 107.

³⁵⁶ Cf. *Ibidem*, p. 111.

³⁵⁷ Cf. *Ibidem*, p. 114.

Capítulo 2 Identificação, papel social e relevo diegético das personagens femininas da obra romanesca queirosiana e machadiana

2.1 Prolegómenos

No presente capítulo iremos proceder à identificação designativa das personagens femininas que compõem o nosso *corpus* romanesco, articulando-a ao papel social que lhes é atribuído e ao relevo diegético por elas desempenhado. Para que a identificação dessas personagens não resulte em elencagens fastidiosamente longas, resolvemos dividi-las por questões metodológicas em dois grandes grupos: as designadas onomasticamente, com maior ou menor minúcia, e as identificadas categorialmente. O primeiro procedimento identificativo das personagens, a nomeação ou designação onomástica, é feito através da atribuição de nomes próprios que identificam aquelas inequivocamente e “constitui [...] o processo linguístico mais eficaz na estratégia de estabilização da personagem romanesca”³⁵⁸. Como a designação onomástica abrange múltiplos procedimentos, é mais produtivo analisar as personagens femininas romanescas de Eça e de Machado dividindo-as por subgrupos e relacionar essa forma designativa com os respetivos papéis sociais e relevos diegéticos, o mesmo sucedendo aos diferentes tipos de designação categorial. É a forma metodológica de conseguir apresentar um universo feminino tão vasto de forma estruturada e com possibilidades de fazer já a interpretação quanto aos grupos mais ou menos numerosos. Reforçamos a importância deste aspeto com o caso de Genoveva no romance queirosiano *A Tragédia da Rua das Flores*, cuja incompletude permitirá, porventura, justificar a oscilação do nome daquela personagem, uma vez que ela nos aparece designada em diferentes passagens como Joaquina da Ega, Genoveva, Madame de Molineux e Madame de Héronville, como iremos exemplificar mais à frente neste capítulo. Isto cria, obviamente, problemas de identificação da personagem aos olhos do leitor.

Dada a importância e a amplitude deste processo, adotaremos a teoria de Cristina da Costa Vieira quanto à designação onomástica, que aparece dividida em apelação formal completa, ou seja, nome próprio seguido de apelido(s); apelação formal incompleta, isto é, nome próprio ou apenas apelido, antecedido ou não de graus nobiliárquicos; apelação informal de tipo alcunha; e ainda a abreviatura, em que apenas aparece a primeira letra do nome próprio seguida de ponto final, seja ele o de batismo, o apelido ou a alcunha³⁵⁹. Cada uma destas formas de nomeação das personagens é motivada, donde o interesse da apresentação das nossas personagens femininas relacionando a sua designação onomástica com os respetivos papéis

³⁵⁸ Cf. Cristina da Costa Vieira, *A Construção da Personagem Romanesca: Processos Definidores*, p. 48.

³⁵⁹ Cf. *Ibidem*, pp. 46-74.

sociais e relevos diegéticos. Não pretendemos, obviamente, reduzir tudo a uma questão cratílica, mas é óbvio que a escolha de um determinado nome, seja pelo seu efeito sonoro, seja pela sua extensão, seja pela sua tipologia, tem conotações romanescas, como demonstrou à sociedade Yves Baudelle ao estudar a escolha do nome das personagens proustianas na saga *Em Busca do Tempo Perdido*³⁶⁰. Podemos ilustrar a seriedade desta questão nos critérios autorais a partir de uma confissão de José Saramago a propósito do nome *Blimunda*, personagem celebrizada em *Memorial do Convento* (1982):

Terá sido, imagino, aquele som desgarrador de violoncelo que habita o nome Blimunda, profundo e longo, como se na própria alma humana se produzisse e manifestasse, que me levou, sem nenhuma resistência, com a humildade de quem aceita um dom de que não se sente merecedor, a recolhê-lo num simples livro, à espera, sem o saber, de que a Música viesse recolher o que é sua exclusiva pertença: essa vibração última que está contida em todas as palavras e em algumas magnificamente.³⁶¹

O mesmo procedimento metodológico será aplicado à designação categorial das personagens femininas do *corpus* em análise. De facto, também aqui há diferentes subtipos, que permitirão organizar o conhecimento daquelas. Este tipo de designação ocorre quando as personagens são referidas mediante categorias ou classificações sociais que podem ter um carácter triplo: sexual, que permite identificar personagens por géneros, como mulher ou homem, por exemplo; relacional, porque funda a identificação das personagens através de relações de parentesco ou de trabalho, a exemplo de mãe, esposa, filha, patroa, criada, entre outras; e estereotipada, ao estabelecer a identificação através de estereótipos físicos ou psicológicos³⁶². Obviamente, estes subgrupos serão estabelecidos de acordo com as recomendações da metodologia comparativista. De modo que ao longo dos subitens que se seguem as personagens femininas não serão analisadas romance a romance, nem muito menos estudando primeiro um escritor e depois o outro: essa análise será levada a cabo colocando lado a lado as personagens femininas das obras queirosianas e machadianas. A fim de evitar repetições destes títulos dos romances, vamos abreviá-los em algumas referências, mas sem adulterar a clareza da alusão.

2.2 Personagens femininas com designação onomástica

2.2.1 Apelação formal completa

Convém desde logo ter em conta que no contexto do século XIX a abreviatura D. (de dona) ou Sr.^a (de senhora) não é sinónimo de um estatuto social elevado, mas de um tratamento de deferência ou respeito que qualquer personagem feminina tinha desde que não pertencesse

³⁶⁰ Cf. Yves Baudelle, “Poétique des noms de personnages”, in Gérard Lavergne (textes réunis par), *Le Personnage Romanesque. Colloque International. 14, 15, 16 Avril 1994*, Nice/Paris, Association des Publications de la Faculté des Lettres de Nice / C.I.D. Diffusion.

³⁶¹ Cf. José Saramago, «Blimunda. Um nome habitado pelo som desgarrador do violoncelo», *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, nº 731, 14 outubro de 1998, p. 30.

³⁶² Cf. Cristina da Costa Vieira, *A Construção da Personagem Romanesca: Processos Definidores*, p. 102.

ao espaço social da marginalidade, a exemplo das prostitutas. Podemos ainda acrescentar a esta exceção as personagens femininas ligadas ao mundo do espetáculo, o que era sinal da desvalorização deste *métier* naquela época quando desempenhado por uma mulher.

No universo queirosiano e machadiano poucas são as personagens femininas com este tipo de apelação. Assim, com o estatuto de esposa conta-se n’*O Conde d’Abranhos* a figurante D. Josefa Cardoso Torres, esposa de Cardoso Torres. Ilustramos apenas a partir de Eça por não encontrarmos paralelo na obra romanesca machadiana:

Distingamos: Em Cardoso Torres há o homem e o político. Trair o homem, seria, por exemplo (ainda que tal suposição me fax tremer de horror) pôr a mão libidinosa no seio respeitável de D. Josefa Cardoso Torres. (p. 135, sublinhado nosso)

Com os papéis sociais de esposa e madrinha surge n’*As Memórias Póstumas de Brás Cubas* a figurante Excelentíssima Senhora D. Maria Luísa de Macedo Resende e Sousa Rodrigues de Matos, esposa do coronel Rodrigues de Matos, madrinha de Brás Cubas, descendente de uma velha família do norte:

[...] batizei-me na igreja de São Domingos, uma terça-feira de março, dia claro, luminoso e puro, sendo padrinhos o Coronel Rodrigues de Matos e sua senhora. Um e outro descendiam de velhas famílias do Norte e honravam deveras o sangue que lhes corria nas veias, outrora derramado na guerra contra Holanda. Cuido que os nomes de ambos foram das primeiras coisas que aprendi; e certamente os dizia com muita graça, ou revelava algum talento precoce, porque não havia pessoa estranha diante de quem me não obrigassem a recitá-los.

— Nhonhô, diga a estes senhores como é que se chama seu padrinho.

— Meu padrinho? é o Excelentíssimo Senhor Coronel Paulo Vaz Lobo César de Andrade e Sousa Rodrigues de Matos; minha madrinha é a Excelentíssima Senhora D. Maria Luísa de Macedo Resende e Sousa Rodrigues de Matos. (p. 38, sublinhado nosso.)

A extensão da apelação desta personagem feminina cria uma certa cena burlesca neste romance, pois os pais de Brás Cubas, para exibir a sua ascendência aristocrática, obrigavam o filho de tenra idade a recitar o comprido nome da madrinha (e do padrinho) diante de convidados, o que leva a uma ridicularização subtil desta personagem feminina. Deixamos apenas a ilustração desta personagem machadiana por não haver caso semelhante na obra queirosiana.

A *Capital* apresenta a figurante Sra. D. Maria das Neves Alpedrim na qualidade de esposa e de mãe, especificando-se que ela é mãe de Artur:

Seu pai, depois de ter na sua primeira mocidade publicado duas «Meditações» funerárias num semanário do Porto, - casara com a Sr.^a D. Maria das Neves Alpedrim, uma senhora pálida e magra, que tocava harpa, comparada num folhetim do tempo a uma *Virgem* de Ossian, e fora estabelecer-se seriamente, com ele, em Ovar, onde tinha obtido o lugar de escrivão de Direito. (p. 99, sublinhado nosso.)

Com as categorias de esposa, filha, amiga e mãe surge n' *O Conde* a personagem secundária D. Virgínia Sarmiento Amado, primeira Condessa d'Abranhos, filha do desembargador Amado e de D. Laura Amado: "Que me perdoe a memória do Conde, mas D. Virgínia Sarmiento Amado, primeira Condessa d'Abranhos, era um anjo!" (p. 70, sublinhado nosso). Deixamos somente um passo destas duas obras queirosianas, uma vez que não aparece caso semelhante em Machado.

Com os papéis de burguesa, dona de casa, patroa, esposa, prima, amante e amiga encontramos n' *O Primo* a protagonista Sr.^a D. Luísa Mendonça de Brito Carvalho. No entanto, a sua nomeação completa é apenas dada a conhecer ao leitor no último capítulo do romance no seu necrológio:

NECROLÓGIO
À MEMÓRIA DA Sr.^a D. LUÍSA MENDONÇA DE BRITO CARVALHO
Rosa d'amor, rosa purpúrea e bela,
Quem entre os goivos te esfolhou na campa?
(p. 460, sublinhado nosso)

Esta é uma mulher burguesa, dona de casa prendada, patroa de Juliana e Joana, esposa de Jorge, prima e amante de Basílio e amiga de Leopoldina e de D. Felicidade:

Mas Luísa, a Luisinha, saiu muito boa dona de casa: tinha cuidados muito simpáticos nos seus arranjos; era asseada, alegre como um passarinho, como um passarinho amiga do ninho e das carícias do macho: e aquele serzinho louro e meigo veio dar à sua casa um encanto sério. (p. 8, sublinhado nosso)

O excerto utiliza ainda a designação onomástica com diminutivo, algo que ainda hoje é usado no seio de muitas famílias para marcar uma distinção de *status* social, isto é, de pertença a uma elite. Além disso, é interessante notar o destaque dado ao facto de Luísa ser "muito boa dona de casa", pois como afirmam Irene Vaquinhas e Maria Alice Pinto Guimarães:

À prestigiada senhora da casa cabia-lhe velar pelo bem-estar «dos seus», assegurar a gestão doméstica e cumprir as funções de representação e de ostentação da posição social da família, não abdicando da «realeza» da sua posição, nem deixando apagar a «auréola de mãe de família». Enfim, ser a rainha do lar, o seu pequeno reino entendido como «uma espécie de Estado em miniatura», mas onde ocupa, qualquer que seja a sua função material, uma posição secundária relativamente ao marido.³⁶³

Como filha e noiva figura n' *As Memórias Póstumas* a personagem secundária D. Eulália Damascena de Brito, mais familiarmente Nhã-loló, filha de Damasceno, noiva de Brás Cubas:

Felizmente, Sabina fez-me sentar ao pé da filha do Damasceno, uma D. Eulália, ou mais familiarmente Nhã-loló, moça graciosa, um tanto

³⁶³ Cf. Irene Vaquinhas e Maria Alice Pinto Guimarães, "Economia Doméstica e Governo do Lar. Os Saberes Domésticos e as Funções da Dona de Casa", in José Mattoso (dir.) e Irene Vaquinhas (coord.), *Maia, Círculo de Leitores e Temas e Debates*, 2011, p. 201.

acanhada a princípio, mas só a princípio. Faltava-lhe elegância, mas compensava-a com os olhos, que eram soberbos e só tinham o defeito de se não arrancarem de mim, exceto quando desciam ao prato; mas Nhã-loló comia tão pouco, que quase não olhava para o prato. De noite cantou; a voz era como dizia o pai, “muito mimosa”. (p. 165, sublinhado nosso)

À semelhança de Luísa n’ *O Primo Basílio*, também esta personagem feminina machadiana só tem uma designação onomástica completa numa frase que remete para a sua morte, mas com esta ligeira variante: em Eça, a apelação formal completa aparece no necrológio, enquanto em Machado, essa apelação surge no epitáfio na lápide da campa. Em ambos os casos (talvez mais vincado no segundo), há uma morbidez associada à apelação formal completa, ao mesmo tempo que indicia o princípio clássico de que a morte a todos iguala, não poupando por isso nem pobres nem ricos. Como dizia o poeta Horácio, “A morte bate com igual pé à choupana do pobre e ao palácio do rico”³⁶⁴:

AQUI JAZ
D. EULÁLIA DAMASCENA DE BRITO
MORTA
AOS DEZANOVE ANOS DE IDADE
ORAI POR ELA! (p. 199, sublinhado nosso)

Já como mãe encontramos n’A *Capital* a figurante Sra. D. Elvira Cunha Rego. Apresentamos um excerto apenas de Eça por não haver paralelo em Machado: “- «O Vereador Fernandes Cardoso... A inocente filha da Sr.^a D. Elvira Cunha Rego... O distinto poeta Augusto Roma, ilustre autor dos *Idílios* e *Devaneios*»” (p. 193, sublinhado nosso).

Os papéis de filha, neta, mãe, viúva, irmã, prima, sogra, avó, devota, vizinha, dona-de-casa e proprietária combinam-se em *Dom Casmurro* na personagem secundária Dona Maria da Glória Fernandes Santiago, devota filha de uma senhora mineira, neta de uma paulista, mãe de Bentinho, viúva de Pedro Albuquerque Santiago, irmã de Cosme, prima de Justina, sogra de Capitu, avó do filho de Dom Casmurro e de Capitu, vizinha da família Pádua, dona-de-casa e proprietária de vários prédios:

Minha mãe era boa criatura. Quando lhe morreu o marido, Pedro Albuquerque Santiago, contava trinta e um anos de idade, e podia voltar para Itaguaí. Não quis; preferiu ficar perto da igreja em que meu pai fora sepultado. Vendeu a fazendola e os escravos, comprou alguns que pôs ao ganho ou alugou, uma dúzia de prédios, certo número de apólices, e deixou-se estar na casa de Matacavalos, onde vivera os dois últimos anos de casada. Era filha de uma senhora mineira, descendente de outra paulista, a família Fernandes. Ora, pois, naquele ano da graça de 1857, Dona Maria da Glória Fernandes Santiago contava quarenta e dois anos de idade. (p. 27, sublinhado nosso)

Esta personagem feminina, após ter ficado viúva, assume o governo da casa. Ela é a entidade máxima, isto é, todas as decisões têm de ser aprovadas por ela e talvez por isso ela

³⁶⁴ Horácio, *Odes*, Livro I, Ode IV, v. 13.

apareça como referência familiar muito alargada. De facto, afirma Therezinha Mucci Xavier que em “*Dom Casmurro*, D. Glória, mãe de Bentinho, com os mesmos direitos das viúvas da época, administra os bens da família e dirige todos os serviços da casa.”³⁶⁵ Com isto queremos dizer que, embora D. Glória assuma o papel de matriarca, caso raro numa época e numa sociedade patriarcal, esta, tal como outras personagens femininas, não mostra nenhum interesse nos assuntos que fogem ao seu seio familiar, quer sejam políticos, económicos ou outros. Tal como o anterior, neste caso não encontramos paralelo em Eça.

Conjugando os papéis de filha, mãe, avó e esposa surge n’*Os Maias* a figurante D. Maria Eduarda Runa, filha do conde de Runa, mãe de Pedro da Maia, avó de Carlos da Maia e esposa de Afonso da Maia. Com esta forma designativa e categorias sociais não encontramos paralelo em Machado, por isso, apresentamos apenas um passo deste romance queirosiano:

Foi então que conheceu D. Maria Eduarda Runa, filha do conde de Runa, uma linda morena, mimosa e um pouco adoentada. Ao fim do luto casou com ela. Teve um filho [...]. (p. 17, sublinhado nosso.)

Com o estatuto de viúva, irmã, esposa, e mãe temos n’*O Conde* a figurante D. Jacinta Ana de Sobral Vieira Alcoforado e Noronha, viúva do capitão-mor Teles Azurara, esposa de Manuel Abranhos, mãe de Florido, que abandonou na roda, e irmã de figurantes não identificados. Com este tipo de designação e papéis sociais também não se encontra caso análogo em Machado. Apresentamos, por isso, unicamente um passo de Eça:

Em 1758, D. Jacinta Ana de Sobral Vieira Alcoforado e Noronha, viúva do capitão-mor Teles Azurara, senhora já avançada em anos, mas ainda de aspecto imponente, casara com Manuel Abranhos, que, pelas suas formas atléticas e beleza viril, era chamado o *Apolo de Amarante*. (p. 19, sublinhado nosso)

Como irmã, esposa, ex-namorada e amante conta-se n’*A Ilustre Casa* a personagem secundária Maria da Graça Ramires, também denominada por Gracinha Ramires ou simplesmente Gracinha. Ela é irmã de Gonçalo Ramires, esposa de Barrolo, ex-namorada e amante de André Cavaleiro. No primeiro excerto apenas aparece a apelação formal por nome próprio e no segundo, por diminutivo do segundo nome próprio seguido de apelido. Só a junção destas duas passagens (não muito distanciadas no texto) permite ao leitor deduzir a apelação formal completa desta personagem feminina. Deixamos só dois excertos do romance supracitado, já que não surge nos romances machadianos caso semelhante:

E enfim Maria da Graça amava enlevadamente aqueles reluzentes bigodes, os ombros fortes de Hércules bem-educado, o porte ufano que lhe encorajava o peitilho e que impressionava. (p. 111, sublinhado nosso)

³⁶⁵ Cf. Therezinha Mucci Xavier, *A Personagem Feminina no Romance de Machado de Assis*, prefácio de Gilberto Mendonça Teles, Rio de Janeiro, Galo Branco, 2ª ed., 2005, p. 30.

Foi aí que José Barrolo (senhor duma das mais ricas casas de Amarante) encontrou Gracinha Ramires, e a amou com uma paixão profunda, quase religiosa — estranha naquele moço indolente, gorducho, de bochechas coradas como uma maçã, e tão escasso de espírito que os amigos lhe chamavam "o José Bacocô". (pp. 114-115, sublinhado nosso)

A mesma estratégia autoral quanto à designação formal ocorre n'A *Relíquia* quanto à personagem secundária D. Maria Patrocínio das Neves, também designada por tia Patrocínio e D. Patrocínio das Neves. Ela conjuga os papéis sociais de sobrinha do comendador G. Godinho, irmã de D. Rosa, tia solteirona de Teodorico Raposo, devota e abastada. Exemplificamos este caso apenas com esta personagem feminina queirosiana por não haver caso semelhante em Machado:

A mais velha destas senhoras, D. Maria do Patrocínio, usava óculos escuros, e vinha todas as manhãs da quinta à cidade, num burrinho, com o criado de farda, ouvir missa a Santana. (p. 14, sublinhado nosso)

Uma manhã, li, escarlate de orgulho, no «Jornal das Novidade» estas linhas honoríficas «[...] sobrinho da Exma. D. Patrocínio das Neves, opulenta proprietária, e modelo de virtudes cristãs [...]» (p. 66, sublinhado nosso)

Porque para a tia Patrocínio todas as acções humanas, passadas por fora dos portais das igrejas, consistiam em «andar atrás de calças» ou «andar atrás de saias»: - e ambos estes doces impulsos naturais lhe eram igualmente odiosos! Donzela, e velha, e ressequida como um galho de sarmento; não tendo jamais provado na lívida pele [...]. Rica, apreciando o conforto, nunca quisera em casa um escudeiro - para que não houvesse na cozinha, nos corredores, «saias a roçar com calças». [...] E quase todos os dias, com os dentes rilhados, repetia (referindo-se a mim) que se uma pessoa do seu sangue, e que comesse o seu pão, andasse atrás de saias, ou se desse a relaxações, havia de ir para a rua, escorraçado a vassoura, como um cão. (pp. 38-40, sublinhado nosso)

N'A *Ilustre Casa*, as funções de senhora abastada e de prima combinam-se na figurante D. Arminda Nunes Vilegas, prima de Gracinha e de Gonçalves. Mais uma vez, o excerto apresentado abaixo é de Eça por não haver paralelo em Machado:

Quando regressou a Coimbra deixou Gracinha em Oliveira, em casa de uma prima, D. Arminda Nunes Vilegas, senhora muito abastada, muito bondosa, que habitava no Terreiro da Louça um imenso casarão cheio de retratos de avoengos e de árvores de costado, onde ela, vestida de veludo preto, pousada num canapé de damasco, entre aias que fiavam, perpetuamente relia os seus Livros de Cavalaria [...]... (p. 114, sublinhado nosso)

Conjugando os papéis de senhora abastada e devota encontramos, no mesmo romance queirosiano, a figurante D. Rosa Miranda Carneiro, abastada e devota senhora de Corinde. Não se encontraram personagens femininas machadianas com o tipo de designação idêntico a esta personagem eciana:

No pendor do monte, coberto de carvalhos e de fragas musgosas, brota a fonte nomeada, que já em tempos de El-Rei D. João V curava males de

entranhas e que uma devota senhora de Corinde, D. Rosa Miranda Carneiro, mandou encanar desde o alto até a um tanque de mármore, onde agora corre beneficemente, por uma bica de bronze, sob a imagem e patrocínio de Santa Rosa de Lima. (p. 146, sublinhado nosso)

Detendo o estatuto de rainha, aparece ainda neste romance a figurante referencial Rainha D. Maria Francisca de Sabóia. Com este estatuto social elevado e designação formal completa não encontramos correspondente em Machado:

Era o seu quarto de solteira, claro e fresco sobre o pomar, onde ainda se conservava o seu leito de linda madeira embutida, um toucador ilustre que pertencera à Rainha D. Maria Francisca de Sabóia [...]. (p. 402, sublinhado nosso)

Esta apelação formal completa precedida do grau nobiliárquico mais elevado para uma personagem feminina - Rainha - destaca-a em termos sociais, ainda que tenha o mero relevo de figurante. Veremos em capítulo próprio as razões que podem estar detrás deste desequilíbrio entre papel social e papel narrativo.

Já com o grau de duquesa surge n'A *Correspondência* a figurante Ana de Varle, duquesa de Varle e de Orgemont. Tal como no caso anterior, também com este papel social, relevo diegético e designação não se encontram casos semelhantes na obra romanesca machadiana:

Tudo preferiria - menos (como ele diz numa carta a Madame de Jouarre) «ter de vestir a Verdade nos armazéns do Louvre para poder entrar com ela em casa de Ana de Varle, duquesa de Varle e de Orgemont [...]». (p. 66, sublinhado nosso.)

A apelação formal completa surge ainda uma personagem feminina à qual não é atribuído um papel social, a figurante Sra. D. Ernestina da Conceição Valadares d'A *Capital*. Similarmente, neste caso também não encontramos equivalente em Machado, por isso exemplificamos apenas com um passo de Eça:

- «Dia 14 de Dezembro... O Comendador Figueiredo...» Grandíssima besta!...«A Sr.^a D. Ernestina da Conceição Valadares... O engraçado actor Maldonado...» (p. 193, sublinhado nosso)

2.2.2 Apelação formal por grau nobiliárquico e apelido

Com este tipo de apelação surgem nos romances queirosianos várias personagens femininas, e nos machadianos, apenas uma. Tivemos o cuidado de verificar caso a caso se a designação posposta ao grau nobiliárquico era referente a uma localidade. Não o sendo, deduzimos tratar-se de um apelido. Com os papéis sociais de viscondessa e esposa conta-se n'A *Relíquia* a figurante viscondessa de Souto Santos, esposa do visconde de Souto Santos:

- O sujeito que está por trás, a abrir a boca, é o visconde de Souto Santos. E ela ou é a mulher, a viscondessa de Souto Santos, ou a cunhada, a viscondessa de Vilar-o-Velho... (p. 42, sublinhado nosso)

Os *Maias* apresentam com o papel social de mãe e de sogra a figurante condessa de Runa, que é mãe de D. Maria Eduarda Runa e sogra de Afonso da Maia:

No salão nobre, raramente usado, todo em brocados de veludo cor de musgo de Outono, havia uma bela tela de Constable, o retrato da sogra de Afonso, a condessa de Runa, de tricorne de plumas e vestido escarlate de caçadora inglesa, sobre um fundo de paisagem enevoadas. (p. 11, sublinhado nosso)

Conjugando os papéis de filha, esposa, amante e mãe figura, no mesmo romance, a personagem secundária condessa de Gouvarinho. Ela filha dos Tompson do Porto, ou seja, tem ascendência inglesa, donde a sua designação de solteira “Miss Tompson”. É ainda esposa do conde de Gouvarinho, amante de Carlos da Maia e mãe de um pequeno que funciona como personagem embraiadora do adultério. Esta personagem só aparece uma única vez designada pelo nome próprio, Teresa, e em contexto familiar, ou seja, dá-se neste caso o processo linguístico da subtração, uma vez que o autor optou por designar esta personagem feminina de forma formal pelo seu grau nobiliárquico e apelido³⁶⁶. A sua designação alterna entre “a Gouvarinho” e “condessa” ao longo do romance. Apresentamos abaixo dois excertos ilustrativos:

O conde e a senhora não se davam bem: já no tempo do Pimenta, uma ocasião, à mesa, tinham-se pegado de tal modo que ela agarrou do copo e do prato, e esmigalhou-os no chão. E outra qualquer teria feito o mesmo; porque o senhor conde, quando começava a repisar, a remoer, não se podia aturar. As questões eram sempre por causa de dinheiro. O Tompson velho estava farto de abrir os cordões à bolsa...

- Quem é esse Tompson velho, que nos aparece agora, a esta hora da noite? - perguntou Carlos, a seu pesar interessado.

- O Tompson velho é pai da senhora condessa. A senhora condessa era uma Miss Tompson, dos Tompson do Porto. O sr. Tompson não tem querido ultimamente emprestar nem mais um real ao genro: de sorte que, uma vez, já no tempo do Pimenta também, o senhor conde, furioso, disse à senhora que ela e o pai se deviam lembrar que eram gente de comércio e que fora ele que fizera dela uma condessa [...]. (p. 143, sublinhado nosso.)

E, como Carlos encolhia os ombros, Ega insistiu: a Gouvarinho era uma senhora de inteligência e de gosto; tinha originalidade, tinha audácia, uma pontinha de romanismo muito picante... (p. 154, sublinhado nosso)

A condessa de Gouvarinho levanta a questão dos casamentos de conveniência que se praticaram em maior escala desde a Idade Média até ao século XIX, tema tratado em vários romances, como por exemplo *Amor de Perdição* de Camilo Castelo Branco, ou *A Casa do Pó*³⁶⁷, de Fernando Campos, uma vez que esta personagem é condessa por matrimónio. Transcrevemos abaixo o discurso da personagem D. Guiomar do segundo autor supracitado, onde a revolta contra esta prática e a repugnância pelo papel de *generatrix* não poderiam ser mais explícitas:

³⁶⁶ Cf. Cristina da Costa Vieira, *A Construção da Personagem Roamnesca - Processos Definidores*, pp. 51-52.

³⁶⁷ Cf. Camilo Castelo Branco, *Amor de Perdição (memórias de uma família)*, Porto, Porto Editora, 1997, e Fernando Campos, *A Casa do Pó*, Lisboa, Difel, 1999.

A Guiomar Coutinho repugna ser fêmea destinada, por contrato a que foi alheia, a ser coberta por um príncipe muito mais novo que ela e a quem não ama. Sente dentro de si uma onda de asco que lhe remexe as entranhas e revolta-se, disposta a não ceder às pressões dos juizes, do rei... Serenidade, calma aparente, por fora. Dentro, uma cachoeira!... Ouve os ministros falarem. Convento? Ah! Sim! Também ela abraça com entusiasmo essa solução e não se fala mais no assunto... Que a deixem em paz...³⁶⁸

Com o papel social de irmã conta-se n’*O Primo* a figurante viscondessinha de Azeias: “Luísa baixou os olhos. Basílio então começou a falar da viscondessinha de Azeias: tinha-a achado acabada; e que era feito da irmã, da grande?” (p. 101, sublinhado nosso).

N’*A Relíquia*, Eça atribui à figurante viscondessa de Vilar-o-Velho, o papel de cunhada do visconde de Souto Santos:

- o sujeito que está por trás, a abrir a boca, é o visconde de Souto Santos. E ela ou é a mulher, a viscondessa de Souto Santos, ou a cunhada, a viscondessa de Vilar-o-Velho. (p. 42, sublinhado nosso)

A *Ilustre Casa* apresenta a figurante condessa de Chelas na qualidade de prima dos Barrolos:

D. Maria Mendonça adoçou os espertos olhos para o Sr. Governador Civil.
- E então Sintra? Animada? Muitos ranchos à tarde, em Seteais? Encontrara a condessa de Chelas - a prima Chelas?...
Sim, na Pena, na sua visita à rainha, Cavaleiro conversara durante um momento com a senhora condessa de Chelas... (p. 281, sublinhado nosso)

Como “parenta” aparece n’*A Tragédia* a figurante Princesa de Breppo. Apesar do seu grau nobiliárquico, ela representa a aristocracia decadente, caída em desgraça financeira: “Murmurou-se logo no balcão que a estrangeira devia ser a Princesa de Breppo, uma parenta pobre e remota da Casa de Sabóia.” (p. 10, sublinhado nosso).

Com o estatuto de divorciada e cavaleira encontramos n’*O Primo* a figurante condessinha de Alvim:

[...] e a condessinha de Alvim, uma doida, grande cavaleira, que se separara de seu marido depois de o ter chicoteado, e que se vestia de homem para bater ela mesmo em trem de praça do Rossio ao Dafundo. (p. 115, sublinhado nosso)

N’*Os Maias*, temos com o papel de amante e com o relevo diegético de figurante a viscondessa de Cabelas: esta personagem é ex-amante do Silvestre. E n’*A Tragédia* surge a Condessa de Aguiar na qualidade de amante de muitos homens e em particular de Padilhão. Citamos os excertos de cada um dos romances supracitados onde elas surgem cataforizadas:

³⁶⁸ Cf. Fernando Campos, *A Casa do Pó*, p. 393.

- Que Silvestre?
- [...] não conhece, creio eu. Um rapazola magro, que não é feio... sensaborão, escreve uma palhada... Mas sabe coisas da sociedade. Esteve um tempo com a viscondessa de Cabelas, que ele chama a sua «cabeluda»... (p. 551, sublinhado nosso)

Era muito disputado entre as espanholas e o episódio aristocrático da sua carreira sentimental fora em Sintra, quando o social Padilhão o surpreendeu, nos Capuchos, com a Condessa de Aguiar. A Condessa era, é ainda, como um prato de mesa-redonda: o que a recebe do seu vizinho da direita serve-se e passa-a ao vizinho da esquerda. (p. 18, sublinhado nosso)

Com os papéis sociais de marquesa, mãe, viúva, patroa, amiga e devota aparece, n'O *Crime*, a figurante marquesa de Alegros, mãe de Luísa e Joana e uma espécie de mãe adotiva de Amaro. Além disso, ela surge como viúva do marquês de Alegros e patroa e amiga da mãe de Amaro:

A marquesa de Alegros ficara viúva aos quarenta e três anos, e passava a maior parte do ano retirada na sua quinta de Carcavelos. Era uma pessoa passiva, de bondade indolente, com capela em casa, um respeito devoto pelos padres de S. Luís, sempre preocupada dos interesses da Igreja. As suas duas filhas, educadas no receio do Céu [...]. (p. 136, sublinhado nosso)

Num romance onde a mensagem é uma crítica ao clero, esta personagem feminina é mais uma devota no meio de tantas outras. No entanto, quando olhamos para a marquesa de Alegros não encontramos as características pejorativas que encontramos noutras, a serem estudadas ainda neste capítulo, pois a viúva do marquês, além de ser devota dos padres de S. Luís, de ter uma capela em casa e de proporcionar uma educação religiosa às filhas, também assumiu o papel de mãe adotiva de Amaro, quando os pais deste faleceram. Na verdade, a marquesa podia ter deixado que Amaro fosse educado pelo tio, mas a marquesa decidiu assumir essa responsabilidade e foi por isso que Amaro enveredou pelo sacerdócio. Mesmo após a morte da marquesa, a educação de Amaro não ficou descuidada, uma vez que aquela deixou em testamento que Amaro deveria entrar para o seminário aos quinze anos. Outra característica que se destaca nesta personagem feminina é que, independentemente da sua posição social, considerava a mãe de Amaro, sua criada de quarto, como uma amiga, o que destoa do elitismo e da forte estratificação social da época:

Amaro conservava ainda um livro, o *Menino das Selvas*, com bárbaras imagens coloridas, que tinha escrito na primeira página branca: *À minha muito estimada criada Joana Vieira e verdadeira amiga que sempre tem sido*, - *Marquesa de Alegros*. (p. 135)

Assim, podemos constatar que, à parte a sua devoção fanática, a Marquesa de Alegros é uma benfeitora que não gosta de intrigas nem de concubinação com padres, até porque após ter ficado viúva passava a maior parte do ano retirada na quinta de Carcavelos. Estas características diferenciam a personagem feminina em causa de outras que assumem o papel social de devota.

Como baronesa e amiga aparece n'A *Ilustre Casa* a figurante baronesa das Marges:

E o único rancho conhecido, D. Maria Mendonça, a baronesa das Marges, as duas Aloboins, conversavam com as costas para o Terreiro, junto à grade de ferro que o limitava sobre a antiga muralha [...]. (p. 271, sublinhado nosso.)

Com a apelação formal por grau nobiliárquico e apelidos surgem ainda personagens femininas às quais não é atribuído outro papel social. Em termos metodológicos, seria algo fastidioso estar a citar a passagem onde elas aparecem. Assim, identificá-las-emos, dividindo-as mediante o seu relevo diegético, e entre parênteses, a seguir à sua identificação, aparecerá sempre a página em que as mesmas são cataforizadas. Com este tipo de apelação e o relevo diegético de personagem secundária encontramos n'*Os Maias* a Marquesa de Alvenga (p. 45); e n'A *Cidade*, a Madame d'Oriol (p. 32) e a Madame Verghane (p. 44). Já com o relevo diegético de figurante aparece n'*As Memórias Póstumas* a Sr.^a Duquesa de Cadaval (p. 44); n'O *Crime*, a senhora baronesa de Via-Clara (p. 335); n'A *Tragédia*, a condessa de Triães (p. 10), a viscondessa de Rosarim (p. 10), a condessa de Val-Moral (p. 21) e a princesa de Barbaccini (p. 265); n'O *Primo*, a princesa de La Tour d'Avergne (p. 61) e a condessa de Arruela (p. 87); n'*Os Maias*, a marquesa de Soutal (p. 605), a viscondessa de Alvim (p. 321), a condessa de Soutal (p. 321) e a baronesa de Craben (p. 337); n'A *Correspondência*, a duquesa de La Rochefoucauld-Bisaccia (p. 82) e a condessa de Arrodes (p. 167); n'A *Cidade*, a princesa de Carman (p. 61), a Madame de Lamotte-Orcel (p. 95), a condessa de Arche (p. 96), a princesa de Cravon-Rogan (p. 123) e a Madame de Malbe (p. 126); e n'A *Capital*, a senhora Marquesa de Regueira (p. 177), a condessa de S. Remualdo (p. 236) e a senhora Marquesa de Folhes (p. 223). De forma a ilustrarmos a forma de como estas personagens aparecem nas narrativas apresentamos de seguida dois excertos, o primeiro retirado d'*Os Maias* e o segundo d'*As Memórias Póstumas*:

A marquesa de Alvenga, para o examinar de perto, pediu o braço a Pedro, e foi aplicar-lhe, como a um mármore de museu, a sua luneta de ouro.

- É de apetite! - exclamou ela. - É uma imagem!... E são amigos, são amigos, Pedro? (p. 45, sublinhado nosso)

- A senhora diz isso, retorquia modestamente o Vilaça, porque nunca ouviu o Bocage, como eu ouvi, no fim do século, em Lisboa. Aquilo sim! que facilidade! e que versos! Tivemos lutas de uma e duas horas, no botequim do Nicola, a glosarmos, no meio de palmas e bravos. Imenso talento o do Bocage! Era o que me dizia, há dias, a Sr.^a Duquesa de Cadaval!... (p. 44, sublinhado nosso)

Constatamos que quase todas estas últimas personagens têm graus nobiliárquicos elevados, ficando, todavia, na indefinição as que são referidas como “Madame”. Contudo, aparecem com o prestígio de terem uma origem francesa, o que era muito valorizado na época. Não nos esqueçamos que Paris era considerada a Cidade Luz, de onde vinham não só as modas indumentárias mas as artístico-literárias. Paris era o centro cultural do Ocidente de então. Ao

mesmo tempo, este pano de fundo aristocrático mostra o foco de atenção social dos romancistas e, sobretudo da parte de Eça, a forma como numa sociedade em que a alta burguesia dominava a nível económico, os títulos nobiliárquicos continuavam a dar prestígio social a quem o possuía nomeadamente às mulheres, tornando-as parte integrante do que se chama a elite da época. É para, construir esse espaço social que temos estas personagens nestes romances.

2.2.3 Apelação formal por nome próprio e grau nobiliárquico

Este tipo de apelação não é muito comum no conjunto dos romances aqui em análise. Contudo, com os papéis sociais de filha, irmã e esposa aparece, n'*O Crime*, a personagem secundária Joana, condessa de Ribamar, filha mais nova da marquesa de Alegros, irmã de Luísa e esposa do conde de Ribamar; logo, é condessa por matrimónio. Esta representa a mulher aristocrática, até porque ela é geralmente designada por “condessa” ou “condessa de Ribamar”, o que vinca o seu estatuto social:

Lembrou-se então da filha mais nova da senhora marquesa de Alegros, a sr.^a D. Joana, que estava casada com o conde de Ribamar, conselheiro de Estado, com influência, regenerador fiel desde cinquenta e um e duas vezes ministro do Reino. [...] ao fundo do pátio lajeado, uma senhora saía, vestida de claro. Era alta, magra, loura, com pequeninos cabelos frisados sobre a testa, lunetas de ouro num nariz comprido e agudo, e no queixo um sinalzinho de cabelos claros. [...] Amaro, embaraçado, curvou-se logo para um canto do sofá, onde viu os cabelinhos louros e frisados da senhora condessa que lhe enchiam vaporosamente a testa, e os aros de ouro da sua luneta reluzindo. [...] A condessa tinha no regaço uma cadelinha, e com a sua mão seca e fina, cheia de veias, acamava-lhe o pelo branco como algodão. (pp. 159-173, sublinhado nosso)

Com as mesmas categorias sociais encontramos, n'*A Capital*, a figurante Clara, senhora Baronesa de Pedralva, que combina os papéis de irmã de Eugénia, de esposa e de filha. Estes últimos não aparecem relacionados com nenhuma personagem feminina ou masculina: “Uma local atraiu-o logo vivamente: era a longa descrição duma *soirée* em casa da senhora Baronesa de Pedralva.” (p. 167, sublinhado nosso).

Com o estatuto de rainha temos n'*O Conde* a figurante “Sua Graciosa Majestade a Rainha Vitória”. Há, portanto, a referência à monarca mais poderosa da época a rainha Vitória de Inglaterra, soberana do vasto império britânico:

A resposta do *Globo*, jornal do Dr. Cardoso Torres, foi enérgica: dizia que só se podia responder com um chicote a um jornalista que ameaçava com o cadafalso S. M., que, pelas virtudes, estava muito acima de S. Luís, e, pelo respeito da Constituição, era incomparavelmente superior a Sua Graciosa Majestade a Rainha Vitória [...]! (p. 110, sublinhado nosso)

A *Capital* apresenta com a categoria de princesa a figurante princesa Matilde, a quem não é apostado outro papel social: “Lembrando o Império, o Meirinho disse a história, ligeiramente obscena, da Princesa Matilde «que era de resto uma excelente senhora».” (p. 227, sublinhado

nosso). Nenhum romance machadiano recorre a este tipo de apelação para as suas personagens femininas.

2.2.4 Apelação formal por grau nobiliárquico

O leque de personagens femininas que se inserem neste subcapítulo nunca são tratadas pelo seu nome próprio: a única designação que lhes é atribuída é a do seu grau nobiliárquico. Esta forma de referir a personagem ajuda a situar a ação da narrativa num espaço socioeconómico elevado. Ou seja, contribui para a construção e destaque do espaço social da elite feminina da época, onde se contava a nobreza. Os graus têm uma escala que vão do mais baixo, baronesa, ao mais elevado, imperatriz, passando pela viscondessa, a condessa, a marquesa, a duquesa (nalguns países encontram-se ainda a grã-duquesa e a arquiduquesa), a princesa, e a rainha.

Com este tipo de apelação e os papéis sociais de mãe, madrinha e viúva encontramos n'*A Mão e a Luva* a personagem secundária designada simplesmente por baronesa com os papéis de mãe de Henriqueta, uma menina que faleceu precocemente, madrinha de Guiomar e viúva de um senhor cujo nome nunca é referido. A sua apelação varia entre baronesa e madrinha de Guiomar. A primeira designação apelativa vinca o estatuto social daquela, e a segunda estabelece uma ligação familiar com a protagonista:

- Não a vejo há muito tempo - interrompeu Guiomar. - Eu saí a convite da baronesa, minha madrinha, que lá foi buscar-me um dia alegando que eu já não tinha que aprender, e que não me convinha ensinar. (p. 29, sublinhado nosso)

Tendo casado cedo, coube-lhe a boa fortuna de ser igualmente feliz desde o dia do noivado até o da viuvez. A viuvez custara-lhe muito; mas já lá iam alguns anos, e da crua cor que tivera ficara-lhe agora a consolação da saudade. (p. 35)

Esta personagem feminina, tal como a D. Glória de *Dom Casmurro*, após ter ficado viúva, também assume o papel de matriarca, de chefe de família, que por norma é associado às personagens masculinas, pois é ela quem gere a casa e as decisões da família, como sucede quando tira Guiomar dos estudos por pensar que esta já sabia tudo o que necessitava e mesmo quando chega a altura de Guiomar escolher um marido, a opinião da baronesa é levada em consideração. Esta situação mostra que a baronesa é alguém com um nível socioeconómico desafogado (não é referido tratar-se de uma família caída em desgraça financeiramente), e com autonomia plena de movimentos, pois não se encontra na dependência de nenhuma personagem, mas, pelo contrário, segue uma mentalidade corrente de negar uma carreira académica mais ambiciosa para Guiomar, a afilhada, ou seja, as personagens femininas assumem mesmo em liberdade, o papel de submissas e reproduzem a sociedade falocêntrica. Se criticar este estado de coisas é o objetivo de Machado não podemos afirmar, pois não sabemos se é uma sobre interpretação, pelo menos é uma conjuntura de uma visão antecipada para a época.

Os Maias reduzem ao papel de figurante uma personagem feminina social e politicamente proeminente, a baronesa de Craben, ministra da Baviera:

Depois foi a ministra da Baviera, a baronesa de Craben, enorme, empavoadada, com uma face maciça de matrona romana, a pele cheia de manchas cor de tomate, a estalar dentro de um vestido de gorgorão azul com riscas brancas: e atrás o barão, pequenino, amável, aos pulinhos, com um grande chapéu de palha. (pp. 324-325, sublinhado nosso)

Passemos agora às personagens femininas que apenas são apeladas enquanto viscondessas. Estas aparecem apenas na obra romanesca eciana e limitam-se, em termos numéricos, a duas e ambas na mesma obra. Assim, *Os Maias* apresentam como amante a figurante viscondessa da Gafanha, amante de Dâmaso Salcede e de muitos outros homens:

Conhecia-se também a sua ligação com a viscondessa da Gafanha, uma carcaça esgalgada, caiada, rebocada, gasta por todos os homens válidos do país: ia nos cinquenta anos, quando chegou a vez do Dâmaso [...]. (p. 197, sublinhado nosso.)

Neste mesmo romance a outra viscondessa tem o estatuto de personagem secundária e conjuga os papéis de prima da mulher de Afonso da Maia e viúva do visconde de Urigo de la Sierra:

Então o Vilaça apressou-se a perguntar pela senhora viscondessa. Era uma Runa, uma prima da mulher de Afonso [...] casara com um fidalgo galego, o senhor visconde de Urigo de la Sierra, um borracho, um brutal que lhe batia: depois, viúva e pobre. (p. 59, sublinhado nosso)

Passemos agora às condessas. Não há nenhuma condessa na obra machadiana confinada a esta apelação. Já na obra queirosiana, com o estatuto de esposa e amante encontramos n' *A Cidade e as Serras* a figurante Madame de Trèves, esposa do conde de Trèves, descendente dos reis de Cândia e amante do banqueiro judeu David Efraim:

Eram os dois homens de Madame de Trèves - o marido, conde Trèves, descendente dos reis de Cândia, e o amante, o terrível banqueiro judeu, David Efraim. (p. 58, sublinhado nosso)

Como amiga temos n' *A Correspondência* a figurante condessa de La Ferté, uma velha amiga de Carlos Fradique Mendes: “Uma noite, saindo de uma festa da condessa de La Ferté (velha amiga de Fradique, com quem fizera num iate uma viagem à Islândia) [...]” (p. 95, sublinhado nosso).

Subindo mais um patamar nos graus nobiliárquicos, surge n' *A Ilustre Casa* a figurante marquesa de Esposende, prima de Gonçalo e de Gracinha:

Certamente celebrado! - porque durante o delicioso dia, o moço do telégrafo [...] não cessou de empurrar o portão da Torre, com outros

telegramas, todos de Lisboa [...] da marquesa de Esposende «esperando que o caro primo tivesse agradecido a Deus!...» (p. 415, sublinhado nosso)

Esau e Jacó reduz ao estatuto de figurante a personagem feminina com o papel social de Regente, que se presume ser do Brasil, devido à autoria e contexto textual. Pensamos tratar-se da Princesa Isabel herdeira do trono brasileiro de 1851 a 1889, não sendo identificada pelas mesmas razões da anterior:

Quando ele voltou a casa, a primeira coisa que lhe disse foi que a Regente perguntara por ela, mas apesar de lisonjeada com a lembrança, Natividade quis saber da impressão que lhe fizera o discurso, se já o lera. (pp. 75-76, sublinhado nosso)

Ora, em termos contextuais, trata-se de alguém relevante na política brasileira, pois foi ela que em 1888 assinou a Lei Áurea, que aboliu definitivamente a escravidão no Brasil. No entanto, o seu papel narrativo é nesta obra o de uma mera personagem figurante.

Com o estatuto de imperatriz surge n' *O Conde* a figurante referencial S. M. a Imperatriz, que pelo contexto textual, se deduz ser a Imperatriz de França, o que corresponde, pelo contexto histórico a María Eugenia Ignacia Augustine de Palafox-Portocarrero de Guzmán y Kirkpatrick, que foi marquesa de Ardales, marquesa de Moya, a 19ª Condessa de Teba, condessa de Montijo e, como esposa de Napoleão III, foi Imperatriz da França. O seu nome talvez tenha sido omitido porque o autor presumia que o leitor da época sabia de quem se tratava: “A galantaria francesa está tão rediviva que um letrado da Academia não hesita em assinar os seus escritos: Merimée, bobo de S. M. a Imperatriz.” (p. 107, sublinhado nosso).

Opomos agora duas personagens cuja pertença à nobreza é clara, pela designação “Madame”, mas cujo grau nobiliárquico não é especificado. Trata-se de Madame de Jouarre n' *A Correspondência de Fradique Mendes* e de Madame de Chavigny, n' *Os Maias*. Os casos são opostos na medida em que uma representa a mulher socialmente respeitada e com estatuto económico desafogado, e a outra, mostra decadência financeira. Assim, com a categoria de madrinha de Carlos Fradique Mendes surge n' *A Correspondência* a figurante Madame de Jouarre:

Era, com efeito, a mulher e o seu tormento; e como se depreende de uma carta a Madame de Jouarre [...] Fradique corria nesse fiacre a uma desilusão bem rude e mortificante. (p. 58, sublinhado nosso)

N' *Os Maias* conta-se com o papel social de fidalga pobre a figurante Madame de Chavigny:

Um dia, porém, apareceu para a levar para Paris, para a mamã, uma Madame de Chavigny, fidalga pobre, de caracóis brancos, que era como uma estampa de severidade e de virtude. (p. 516, sublinhado nosso)

O conjunto de personagens femininas até aqui tratado além da sua apelação formal por grau nobiliárquico vê a sua figuração consolidar-se pela atribuição de papéis sociais ou familiares. Mas com a apelação formal por grau nobiliárquico surgem ainda nos romances aqui em análise várias personagens femininas sem outro papel social que não seja o indicado pela sua apelação. Estas são indubitavelmente figurantes, com a exceção da baronesa (p. 264) d'A *Capital* que é personagem secundária, cuja única função é compor um pano de fundo social, o espaço social da nobreza feminina. Assim, em termos metodológicos, tal como no subcapítulo anterior, seria algo fastidioso estar a citar as passagens onde elas aparecem, de modo que colocaremos entre parênteses a seguir à sua identificação a página em que as mesmas são cataforizadas, além disso serão ordenada mediante o seu grau nobiliárquico, do mais baixo ao mais alto. Assim, apenas encontramos em Machado e Eça uma personagem feminina com o grau nobiliárquico mais baixo, a Baronesa do Piauí (p. 107), em *Quincas Borba*, e a Baronesa de Villecreuse (p. 16), n'A *Tragédia*. Já com o título de viscondessa surgem n'A *Capital* a Viscondessinha de Lordelo (p. 205) e uma viscondessa (p. 267). No que diz respeito ao grau nobiliárquico de condessa aparecem n'O *Primo* a Condessa de Alviela (p. 91) e n'A *Capital* as condessas não identificadas. No que toca ao título de marquesa temos apenas uma com este tipo de apelação, a marquesa de Louredo, «tia Louredo» (p. 81), n'A *Ilustre Casa*. Ao contrário dos graus nobiliárquicos anteriores, o de duquesa é sem dúvida aquele que aparece em maior número, com a particularidade de ser apenas na obra queirosiana. Assim, encontramos duquesas não identificadas n'O *Primo*, n'A *Tragédia*, n'Os *Maias*, n'A *Cidade e as Serras* e n'A *Capital* (p. 130, p. 11, p. 36, p. 43 e p. 139, respetivamente). A par destas encontramos ainda nos últimos dois romances supracitados duquesas identificadas, como é o caso da duquesa de Loches (p. 106), n'A *Cidade*, e da duquesa de Orléans (p. 275), n'A *Capital*. Já com o título de princesa surge em *Esaú e Jacó*, a princesa imperial (p. 87), em *Memorial de Aires*, a princesa (p. 44), n'O *Primo*, as princesas (p. 130) e n'A *Cidade e as Serras*, a Princesa de Lamballe (p. 209). No que concerne o grau nobiliárquico de rainha, aparece n'As *Memórias Póstumas* a personagem referencial Rainha de Navarra (p. 205), n'O *Primo*, a personagem referencial Rainha (p. 403), n'A *Tragédia*, a Rainha (p. 10), n'A *Ilustre Casa*, a personagem referencial Rainha Branca de Castela (p. 372), n'A *Relíquia*, a Rainha (p. 275) e n'A *Correspondência*, a Rainha de Sabá (p. 191). Apresentamos agora personagens femininas com apelação formal por grau nobiliárquico, às quais não é colado outro papel social, cuja pertença à nobreza é clara, pelas designações de “damas” ou “Madame”, embora o seu grau nobiliárquico não seja especificado. Trata-se das damas (p. 121) e damas ilustres (p. 229), n'A *Tragédia*, das fidalgas (p. 37), n'A *Relíquia*, das damas de outras eras (p. 117), das fidalgas (p. 182) e das damas da família dos Gouvarinhos (p. 407), n'Os *Maias*, da Madame de Tressan (p. 119), e das fidalgas (p. 208), n'A *Correspondência*. De forma a exemplificarmos a cataforização destas personagens apresentamos de seguida dos excertos, o primeiro retirado de *Quincas Borba* e o segundo d'A *Ilustre Casa*:

Mas passou logo a outra coisa, ao baile da baronesa do Piauí (a mesma que o nosso amigo Rubião encontrou no escritório do Camacho), um baile esplêndido, oh! esplêndido! (p. 107, sublinhado nosso)

Ora uma noite, voltando de jantar em casa da velha marquesa de Louredo, a «tia Louredo», que morava a Santa Clara, esbarrou no Rossio com José Lúcio Castanheiro, então empregado no Ministério da Fazenda, na repartição dos Próprios Nacionais. (p. 81, sublinhado nosso)

Constatamos que, à semelhança de outras apelações, papéis sociais de grande relevo, como rainhas, princesas, marquesas e duquesas são reduzidas a um papel narrativo de figurante, o que não deixará de suscitar interpretações.

2.2.5 Apelação formal por nome próprio e apelido

Relativamente ao papel social de esposa temos, n' *A Ilustre Casa*, as figurantes D. Rosa Alcoforado, esposa de Teixeira de Carredes (p. 286) e Maria Marges (p. 287). N' *A Capital* encontramos a personagem secundária D. Joana Coutinho, esposa de um fidalgo da província e que às terças-feiras dava *soirées*. A última personagem representa a típica mulher burguesa que em certos dias da semana recebe em sua casa um grupo de amigos e conhecidos do mesmo estatuto social que o seu. N' *Os Maias* surge a figurante D. Cecília Macedo (p. 71). N' *A Cidade* encontramos a figurante D. Amélia Noronha, esposa do feitor (p. 217). N' *O Conde* deparamo-nos com a personagem secundária Luísa Fradinho, esposa de Dr. Fradinho, advogado e publicista. Apresentamos abaixo exemplos ilustrativos da forma como estas personagens femininas secundárias são apresentadas no romance, o primeiro retirado d' *A Capital* e o segundo d' *O Conde*, ambos de Eça por não se encontrar paralelo em Machado:

Casada com um fidalgo da província, rico e já de idade, D. Joana Coutinho reunia às terças-feiras: aquelas *soirées* constituíam a sua posição social [...]. Por isso D. Joana Coutinho era muito estimada: apesar de ser casada com um velho monótono e passivo, e de ter com os seus esplêndidos olhos negros, e a sua alta estatura airosa, «inspirado um bonito par de paixões», era honesta. Tinha grandes amizades femininas [...]. (pp. 256-257, sublinhado nosso.)

Mais além, vejo ainda, de peito alto e penteado soberbo, a bela Luísa Fradinho, casada há pouco com o Dr. Fradinho, advogado e publicista, que aparece atrás, ficando no nariz a luneta de ouro ou retorcendo entre os dedos finos a ponta das suíças de azeviche. (p. 74, sublinhado nosso)

Como esposa e amante figura, n' *Os Maias*, a personagem secundária Raquel Cohen, mulher de Jacob Cohen, diretor do Banco Nacional, e amante de João da Ega:

- Aquela Raquel Cohen é divinamente bela, menino! Tu conhece-la?
- De vista.
- Não te faz lembrar uma mulher da Bíblia? Não digo lá uma dessas viragos, uma Judite, uma Dalila... Mas um desses lírios poéticos da Bíblia... É seráfica!

Era agora a paixão platônica de Alencar, a sua dama, a sua Beatriz... (p. 183, sublinhado nosso)

Com a categoria de esposa, mãe, sogra e devota temos, n'*O Conde*, a personagem secundária D. Laura Amado, esposa do desembargador Amado e mãe de D. Virgínia:

Este ventre - segundo a frase de José Estevão - era naturalmente um títere, um títere obeso nas mãos de sua mulher: era ela quem lhe puxava as guitas da vontade. D. Laura Amado [...]. (pp. 68-69, sublinhado nosso)

Reúne os papéis sociais de esposa, viúva e mãe, n'*O Primo*, a figurante D. Rafaela Grijó, casada com o irmão do falecido marido:

E Basílio, depois de sorrir, perguntou por uma certa D. Rafaela Grijó, que costumava ir à Rua da Madalena, que usava luneta, e tinha um cunhado gago...

- Morreu-lhe o marido. Casou com o cunhado.

- Com o gago?

- Sim. Tem um filhito dele, gago também. (pp. 101-102, sublinhado nosso)

N'*O Crime*, detém o papel de esposa e beata a figurante Casimira França, casada com um carpinteiro da Sé. Esta personagem tipifica a personagem feminina cujo casamento acaba por ser subjugado pela religião, acabando por viver apenas a sua fé e sendo presa fácil das malhas sedutoras de padres sem escrúpulos:

Por trás o sacristão, com os braços cruzados, passava vagarosamente a mão pela sua espessa barba bem rapada, olhando de revés para a Casimira França, mulher do carpinteiro da Sé, muito devota, que ele «trazia de olho» desde a Páscoa. (p. 267, sublinhado nosso)

A profissão do marido, carpinteiro, não será ocasional, remetendo arquetipicamente para o José neotestamentário, tornando, por isso, ainda mais repugnante a atitude do sacristão para com Casimira França.

Memorial de Aires apresenta como esposa, mãe, sogra e amiga a figurante Luísa Guimarães, mãe de Tristão e amiga de D. Carmo:

O pai era comerciante de café, — comissário, — e andava então a negócios por Minas; a mãe era filha de Taubaté, São Paulo, amiga de viajar a cavalo. Quando veio o tempo de batizar o pequeno, Luísa Guimarães convidou a amiga para madrinha dele. (p. 27, sublinhado nosso)

Com a categoria de mãe e o relevo diegético de figurante conta-se, n'*A Ilustre Casa*, a Sra. D. Joaquina Cavaleiro, mãe falecida de André Cavaleiro. E n'*O Conde*, com os mesmos papéis, surge D. Amália Saraiva (p. 73). Ilustramos com um passo do primeiro romance supracitado:

Só a Sr.^a D. Joaquina Cavaleiro, a mãe de André, senhora obesa e rabugenta, detestava aquela terna assiduidade do filho na Torre, sem motivo pesado, só por «desconfiar da pinta da menina e desejar nora mais comezinha...» Felizmente, quando André Cavaleiro se matriculava no Quinto Ano, a desagradável matrona morreu duma anasarca. (p. 111, sublinhado nosso)

N'A *Cidade e as Serras*, as funções de mãe, esposa e avó combinam-se na personagem secundária Sra. D. Angelina Fafes, mãe de Cintinho e avó de Jacinto:

Embarcou para França com a mulher, a Sr.^a D. Angelina Fafes (da tão falada casa dos Fafes da Avelã); com o filho, o Cintinho, menino amarelinho, molezinho, coberto de caroços e leicenças; com a aia e com o moleque. (pp. 12-13, sublinhado nosso)

No que diz respeito aos papéis sociais de mãe, amante e burguesa temos n'A *Tragédia* a protagonista Joaquina da Ega, Joaquina dos Melros ou Genoveva (Madame de Molineux ou Madame de Héronville), uma personagem burguesa com um papel conflituoso, pois sem ter conhecimento acaba por ter um caso amoroso com o próprio filho, Victor, o que a leva ao suicídio. Podemos falar neste caso do complexo de Édipo, pois existe uma relação amorosa entre mãe e filho, embora nenhum dos implicados tivesse conhecimento do grau de parentesco que os une, tal como sucede na tragédia sofocliana *Édipo-Rei*³⁶⁹:

- Pois foi aí que a conheci. Convidou-me, jantei algumas vezes em casa dela. Chamava-se Madame de Héronville. É portuguesa da ilha da Madeira [...]. É tudo o que sei dela. Chamava-se Genoveva. (p. 17, sublinhado nosso.)

Que espanto para Timóteo, quando recebeu, em Angola, a notícia de que o mano Pedro tinha casado com a Joaquina dos Melros [...]. E ia casar-se com a filha da Maria Silvéria! A Joaquina, a quem ele, Timóteo, dissera: «- Em a menina querendo, vem comigo para o Porto e tem casa e duas meias de mesada.» (p. 33, sublinhado nosso.)

Timóteo deu-lhe a sua palavra de honra. - «Agora outra coisa - disse Pedro, - eu não quero que ele e a sua mãe usem o mesmo nome. Ela é Joaquina da Ega; há-de conservar o nome; é fácil de pronunciar no estrangeiro, é o seu e fidalgo. P'ra mim, p'ra meu filho, não há o nome de Ega. Ega é porco [...].» (p. 35, sublinhado nosso)

A certeza (de) que Mme. Molineux amava Dâmaso, tinha-lhe criado um vago sentimento de ódio por ela; desprezava-a julgando-a banal, tola, estúpida. (p. 70, sublinhado nosso.)

Como mãe, esposa, amante e filha surge, em *Helena*, a figurante D. Ângela Soledade, mãe de Helena, amante do Conselheiro, esposa de Salvador e filha de um nobre lavrador do Rio Grande do Sul:

³⁶⁹ Cf. Sófocles, *Rei Édipo*, Lisboa, Edições 70, 1995.

Uma disposição havia, porém, verdadeiramente importante. O conselheiro declarava reconhecer uma filha natural, de nome Helena, havida com D. Ângela da Soledade. (p. 10, sublinhado nosso.)

Já com o papel social de filha encontramos n' *Ilustre Casa* a figurante Luísa Moreira, filha dum lojista:

Quase humildemente, Gracinha recordou a Luísa Moreira, filha dum lojista, muito admirada aos domingos na missa da Sé e no Terreiro da Louça:
— É uma bela rapariga... Sobretudo a figura... (p. 288, sublinhado nosso.)

N' *A Cidade*, os papéis sociais de filha, irmã e afilhada reúnem-se na figurante Luisinha Rojão, filha de João Rojão:

[...] Jacinto ficou entre a tia Vicência e uma das Rojões, a Luisinha, sua afilhada, que, por costume velho quando jantava em Guiães, sempre se colocava à sombra da sua boa madrinha [...]. (p. 214, sublinhado nosso.)

Como filha, mãe, esposa, amante e burguesa surge n' *Os Maias* a personagem secundária Maria Monforte, filha de Monforte, mãe de Carlos da Maia e Maria Eduarda, também denominada apenas por Maria, esposa de Pedro da Maia e amante de um italiano com quem acaba por fugir:

Nunca Maria Monforte aparecera mais bela: tinha uma dessas *toilettes* excessivas e teatrais que ofendiam Lisboa, e faziam dizer às senhoras que ela se vestia «como uma cómica». (p. 28, sublinhado nosso)

Mas nunca naquela casa se abria uma janela. Os criados interrogados disseram apenas que a menina se chamava Maria, e que o senhor se chamava Manuel. (p. 26, sublinhado nosso)

Como filha, mãe, neta, irmã, ex-mulher, amante e burguesa aparece no romance supracitado a coprotagonista Maria Eduarda, filha de Maria Monforte e Pedro da Maia, irmã e amante de Carlos da Maia, neta de Afonso da Maia, ex-mulher de um irlandês com quem tem uma filha, Rosa. Por fim, depois de terminado o romance trágico com o seu irmão, Carlos da Maia, vai para uma província francesa onde acaba por se casar com um nobre:

- Tenha Vossa Excelência a paciência de esperar um instantinho que eu vou dar parte à sr.^a D. Maria Eduarda...
Maria Eduarda! Era a primeira vez que Carlos ouvia o nome dela; e pareceu-lhe perfeito, condizendo bem com a sua beleza serena. Maria Eduarda, Carlos Eduardo... Havia uma similitude nos seus nomes. Quem sabe se não pressagiava a concordância dos seus destinos! (p. 352, sublinhado nosso.)

Como filha, prima, irmã e esposa temos em *Quincas Borba* a personagem secundária Maria Benedita, prima de Sofia, filha de D. Maria Augusta, irmã de Maria José e esposa de Carlos Maria:

A moça era prima [...] era Maria Benedita, — nome que a vexava, por ser de velha, dizia ela; mas a mãe retorquia-lhe que as velhas foram algum dia moças e meninas, e que os nomes adequados às pessoas eram imaginações de poetas e contadores de histórias. (p. 100, sublinhado nosso.)

No que concerne aos papéis sociais de filha, irmã, esposa e viúva encontramos n' *A Ilustre Casa* a personagem secundária D. Ana Lucena, esposa de Sanches Lucena de quem mais tarde ficou viúva, tinha sido jornaleira, moça do campo, filha de um carnicheiro de Ovar e tinha um irmão que andava a monte por ter morto um ferrador de Ílhavo. Neste caso, temos uma personagem feminina que nasceu num berço humilde, pois é filha de um carnicheiro, e teve de trabalhar como jornaleira para ajudar financeiramente a família. Além disso, D. Ana Lucena é irmã de um homem fugido das autoridades por ter cometido homicídio. Contudo, acaba por ascender socialmente através do casamento e torna-se uma viúva usufruindo de conforto financeiro:

Há mais de dois anos que não vejo a D. Ana Lucena. É uma linda mulher!
— Pois quando o Sr. Doutor estava em Lisboa eles passaram aí, na caleche. Até pararam, e o Sr. Sanches Lucena apontou para a Torre, a mostrar à senhora... Mulher muito perfeita! E traz uma grande luneta, com um grande cabo. e um grande grilhão, tudo de ouro...
— Bravo!... Encharca bem esse lenço com água-de-colónia, que tenho a cabeça tão pesada!... Essa D. Ana era uma jornaleira, urna moça do campo, de Corinde?
Bento protestou, com o frasco suspenso, espantado para o Fidalgo:
— Não senhor! A Sr.^a D. Ana Lucena é de gente muito baixa! Filha dum carnicheiro de Ovar... E o irmão andou a monte por ter morto o ferrador de Ílhavo.
— Enfim — resumiu Gonçalo —, filha de carnicheiro, irmão a monte, bela mulher, luneta de ouro... Merece fato novo! (p. 101, sublinhado nosso.)

Como filha, esposa, mãe e produtora temos n' *A Cidade* a figurante Teresinha Velho: ela é filha do desembargador Velho e foi educada num convento de Paris. Esta personagem feminina tinha a habilidade de esmaltar, dourar e consertar relógios e, ainda, fabricar chapéus de feltro. É ainda esposa de Cintinho e mãe de Jacinto. Esta personagem é um caso curioso, pois foi educada num convento, e nem por isso deixa de fazer trabalhos manuais:

[...] depois, mais tarde, com a melada flor dos seus vinte anos, brotou nele outro sentimento, de desejo e de pasmo, pela filha do desembargador Velho, uma menina redondinha como uma rola, educada num convento de Paris, e tão habilidosa que esmaltava, dourava, consertava relógios e fabricava chapéus de feltro. [...] Cintinho, porém, no seu aferro de sombra, não se quis arredar da Teresinha Velho, de quem se tornara, através de Paris, a muda, tardonha sombra. (p. 14, sublinhado nosso.)

N' *O Conde d'Abranhos*, a figurante D. Júlia de Mendonça reúne os papéis sociais de filha de D. Amália Saraiva, esposa de Carlos de Mendonça e amante de um Alfredo:

Esta precoce menina foi depois D. Júlia de Mendonça, esposa do meu chorado amigo Carlos Luís de Mendonça, hábil taquígrafo da Câmara dos Deputados. (p. 78, sublinhado nosso)

Já n'A *Ilustre Casa* a personagem secundária Maria Mendonça é filha dum certo D. António senhor visconde, esposa de José Mendonça e tem ainda o papel de mãe:

Era a «prima» Maria Mendonça, mulher de José Mendonça, condiscípulo do Barrolo em Amarante, agora capitão do regimento de cavalaria estacionado em Oliveira. Filha dum certo D. António, senhor (hoje visconde) dos Paços de Severim, devorada pela preocupação de parentescos fidalgos, de origens fidalgas, ligava sempre sorrateiramente o vago solar de Severim a todas as casas nobres de Portugal – sobretudo, mais gulosamente, à grande Casa de Ramires; e, desde que o regimento se aquartelara em Oliveira, tratara logo Gracinha por «tu» e Gonçalo por «primo», com a intimidade especial, que convém a sangues superiores. (p. 169, sublinhado nosso.)

Com os papéis de filha adotiva, filha legítima e enfermeira encontramos, em *Helena*, a protagonista, Helena do Vale, maioritariamente denominada por Helena, é filha adotiva do Conselheiro e, por isso, irmã adotiva de Estácio, filha de D. Ângela Soledade e Salvador e enfermeira de D. Úrsula, quando esta esteve doente:

Quem vai a meu lado é o tenente-coronel, excelente homem, coração de pomba, com o defeito único e enorme de se não chamar D. Helena do Vale, a minha boa Helena, que lá está na Corte, a divertir-se sem seu irmão. (p. 83, sublinhado nosso.)

Como irmã, esposa e mãe encontramos, n'*Os Maias*, a figurante D. Ana Craveiro:

D. Ana Craveiro era uma santa! Tinha-a conhecido em Marco de Canaveses, em casa dos Peixotos... Como esposa, como mãe, D. Ana Craveiro era impecável. (p. 179)

N'O *Crime*, surgem com o relevo diegético de personagens secundárias, as irmãs D. Joaquina Gansoso e D. Ana Gansoso, também denominadas por “as Gansosos”, duas burguesas beatas e solteironas que alugavam quartos e faziam parte dos convívios em casa de S. Joaneira:

- Estas são as senhoras Gansosos, há-de ter ouvido..., disse a S. Joaneira ao pároco. Amaro cumprimentou timidamente. Eram duas irmãs. Passavam por ter algum dinheiro, mas costumavam receber hóspedes. A mais velha, a sr.^a D. Joaquina Gansoso [...] falava perpetuamente, numa voz dominante e aguda, cheia de opiniões. Dizia mal dos homens e dava-se toda à Igreja. A irmã, sr.^a D. Ana, era extremamente surda. (p. 199, sublinhado nosso.)

Como irmã, tia e solteira aparece n'*Os Maias* a personagem secundária D. Ana Silveira:

D. Ana Silveira, a solteira e mais velha, passava pela talentosa da família, e era em pontos de doutrina e de etiqueta uma grande autoridade em Resende. (p. 72, sublinhado nosso.)

Também com o papel de irmã, mas a que acrescem os de viúva e mãe conta-se no mesmo romance a personagem secundária D. Eugénia Silveira:

Quando Afonso da Maia, Vilaça e o abade recolheram do seu passeio pela freguesia, escurecera, havia luzes pelas salas, e tinham chegado já as Silveiras, senhoras ricas da quinta da Lagoaça. [...] A viúva, D. Eugénia, limitava-se a ser uma excelente e pachorrenta senhora, de agradável nutrição, trigueirota e pestanuda; tinha dois filhos, a Teresinha, a «noiva» de Carlos, [...] e o morgadinho, o Eusèbiozinho, uma maravilha muito falada naqueles sítios. (p. 72, sublinhado nosso.)

No que concerne ao papel social de tia, e com o relevo diegético de figurantes, encontramos n' *O Crime* D. Bárbara de Noronha, tia paterna das filhas da marquesa de Alegros (p. 141); n' *O Primo*, Francisca de Noronha (p. 90) e Rita Pessoa (p. 166); n' *A Tragédia*, Doroteia de Ataíde, também denominada por “tia Doroteia”, e que tem esse grau de parentesco em relação a Victor; n' *Os Maias*, D. Maria Lima, tia do Gouvarinho e íntima de Raquel Cohen (p. 291), e Leonor Barradas, tia de Barradas (p. 705); n' *A Ilustre Casa*, Arminda Vilegas, tia de Gonçalo e Gracinha (p. 183); n' *A Cidade*, Adelaide Rojão, tia das Rojões (p. 213); e n' *O Conde d'Abranhos*, D. Joana Carneiro (p. 73). Nos romances machadianos o relevo diegético de figurante não se soma a este papel social com a designação da personagem feminina por apelação formal de nome próprio e apelido. Damos por isso apenas um exemplo retirado da novelística eciana:

Foi por essa ocasião, quando se vendiam os móveis da tia Doroteia, que lhe veio à mão uma carta de Espanha, dirigida ao Exmo. Sr. Pedro Ega, ao bom cuidado de D. Doroteia de Ataíde, na Rua da Oliveira, 50 ou 60. (p. 36, sublinhado nosso)

Em *Quincas Borba* figura como personagem secundária D. Maria Augusta, fazendeira, tia de Sofia e mãe de Maria Benedita e de Maria José:

[...] a velha era tia, — aquela tia da roça, autora da carta que Sofia recebeu no jardim das mãos do carteiro, que logo depois deu uma queda. A tia chamava-se D. Maria Augusta; tinha uma fazendola, alguns escravos e dívidas, que lhe deixara o marido, além das saudades. (p. 100, sublinhado nosso)

Como figurantes e com o papel social de avó encontramos n' *A Ilustre Casa* a Sra. D. Joaquina Rangel, avó rica de Ernesto Rangel e Ana Pedra (p. 431), e n' *A Correspondência* D. Angelina Fradique, avó de Carlos Fradique Mendes. A conjugação deste papel social e deste relevo diegético surge somente, pois, nos romances queirosianos. Apresentamos, a título ilustrativo, o passo em que a segunda personagem supracitada é cataforizada:

Carlos ficou em companhia e sob a tutela de sua avó materna, D. Angelina Fradique, velha estouvada, erudita e exótica que colecionava

aves empalhadas, traduzia Klopstock, e perpetuamente sofria dos “dardos de amor”. (p. 15, sublinhado nosso)

A *Relíquia* junta ao papel de avó de Teodorico Raposo o de doceira na figurante Filomena Raposo, por alcunha a “Repolhuda”:

Meu pai, afilhado de Nossa Senhora da Assunção, chamava-se Rufino da Assunção Raposo - e vivia em Évora com minha avó, Filomena Raposo, por alcunha «a Repolhuda», doceira na Rua do Lagar dos Dízimos. (p. 13, sublinhado nosso.)

Com a categoria mais vaga de parente surge n’*O Conde d’Abranhos* a figurante Aldina Noronha:

Aldina é uma Noronha. Da torre de Algeciras restam vestígios - todo um lanço de alvenaria, evidentemente do século XIII, descoberto ultimamente pelo nosso distinto arqueólogo Macedo Garção, que ofereceu à família Noronha uma formosa fotografia da ruína. (p. 22, sublinhado nosso)

A esta última categoria mais vaga acresce o papel de esposa na figurante D. Violante de Noronha, que partilhou o leito do Rei D. Pedro II, no mesmo romance:

D. Violante de Noronha, de uma beleza clássica que lhe mereceu o nome de Juno (nesta família, a beleza das mulheres iguala a bravura dos homens) recebeu o mesmo alto favor do nosso senhor Rei D. Pedro II. (p. 22, sublinhado nosso)

No que diz respeito ao papel social de viúva rica aparece n’*O Primo* a personagem secundária Sra. D. Virgínia Lemos, abastada tia de Jorge:

[...] Sr.^a D. Virgínia Lemos, uma viúva rica, tia de Jorge, muito doente, quase a morrer com um catarro de bexiga. [...] Virgínia era muito rabugenta, a ideia de morrer enfurecia-a [...]. (p. 77, sublinhado nosso.)

A conjugação deste tipo de apelação, relevo diegético e papel social em personagens femininas é exclusivo ao romance queirosiano.

Como viúva e mãe surge em *Iaiá Garcia* a personagem secundária Valéria Gomes, viúva de um desembargador honorário, mãe de Jorge:

Valéria Gomes era viúva de um desembargador honorário, falecido cerca de dois anos antes [...].

— Por que não? Eu creio que é chegado o momento de fazerem todas as mães um grande esforço e darem exemplos de valor, que não serão perdidos. Pela minha parte trabalho com o meu Jorge para que vá alistar-se como voluntário; podemos arranjar-lhe um posto de alferes ou tenente; voltará major ou coronel. Ele, entretanto, resiste até hoje; não é falta de coragem nem de patriotismo; sei que tem sentimentos generosos. Contudo, resiste... (pp. 23-24, sublinhado nosso.)

Como viúva e irmã encontramos em *Quincas Borba* a figurante Maria da Piedade, irmã falecida de Rubião, viúva, vivendo uma condição não abastada, mas mediana:

Logo que chegou, enamorou-se de uma viúva, senhora de condição mediana e poucos meios de vida; mas, tão acanhada, que os suspiros no namoro ficavam sem eco. Chamava-se Maria da Piedade. Um irmão dela, que é o presente Rubião, fez todo o possível para casá-los. Piedade resistiu, um pleuris a levou. (p. 8, sublinhado nosso.)

Neste caso, é Machado de Assis que detém nos seus romances o exclusivo da combinação desta forma de apelação com tais papéis sociais e relevos diegéticos.

Conjugando os papéis de viúva, parente e tradutora temos n'A *Correspondência* a figurante Varia Lobrinska, da família russa dos príncipes de Palidoff, parenta dos senhores de Zelene-Hora, condes de Colorado, viúva do diplomata Paulo Lobrinski. Esta personagem assume certa importância, devido ao seu papel social de tradutora, um ofício feminino menos vulgar à época:

Esta senhora, que se chamava Varia Lobrinska, era da velha família russa dos príncipes de Palidoff. Em 1874 seu marido, Paulo Lobrinski, diplomata [...] morrera em Paris, por fins de Outubro, ainda moço, de uma lâguia e longa anemia. Imediatamente Madame Lobrinska, com solena mágoa, cercada de aias e de crepes, recolheu às suas propriedades russas perto de Starobelsk, no governo de Karkoff. [...] e Madame Lobrinska, no seu exílio, chegou a aprender tão completamente a nossa doce língua de Portugal, que Fradique me mostrou uma tradução da elegia de Lavoski, «A Colina do Adeus», trabalhada por ela com superior pureza e relevo. (pp. 98-100, sublinhado nosso.)

Fidélia Noronha, também denominada “viúva Noronha” ou simplesmente “viúva” ao longo do romance *Memorial de Aires*, reúne também os papéis de nora, filha, prima e esposa. Embora assuma o relevo diegético de personagem secundária, ela destaca-se das outras com o mesmo relevo devido à importância que lhe é atribuída nas memórias do concelheiro Aires:

- Lá encontrará Fidélia.
- Que Fidélia?
- A viúva Noronha.
- Chama-se Fidélia?
- Chama-se. (p. 14, sublinhado nosso.)

Um traço comum a todas estas viúvas machadianas e ecianas é que os seus papéis sociais são sempre definidos em relação a um universo masculino, marcando, por conseguinte, a sua subordinação social a este último.

No que concerne às amantes temos n'A *Relíquia* a figurante Zalileia de Magdala, amante do Rabi, e n'O *Conde d'Abranhos*, a figurante D. Rosalinda Carreira, amante do Conde d'Abranhos e concubina do seu lente de Direito Civil:

O velho riu, pesadamente. Casto, o Rabi! E então essa Zalileia de Magdala, que vivera no bairro de Bezetha, e nas festas do Prurim se

misturava com as prostitutas às portas do teatro de Herodes?... (p. 146, sublinhado nosso)

Teve uma *distinção* no terceiro ano - ano, exactamente, em que (segundo vejo nas suas notas) a tia Amália lhe aumentou a mesada, o que habilitou Alípio a fazer presentes delicados a D. Rosalinda Carreira, que a calúnia então apontava como concubina do seu lente de Direito Civil. (p. 47, sublinhado nosso)

Como amante e dançarina encontramos no romance queirosiano de 1877-1878 a personagem secundária Madalena Gordon, amante do velho barão:

- Madalena Gordon. Nada que ver com o Duque de Richmond e Gordon. Não. É uma dançarina; está com o Barão de Means, o velho de chinó. Não está aqui. A donzela veio só. É um conhecimento das ceias, não se seca à gente. (p. 260, sublinhado nosso)

Já como adúltera aparece n'*A Ilustre Casa* a figurante referencial Leonor Teles:

O velho Egas Ramires, fechado na sua Torre, com a levadiça erguida, as barbacãs eriçadas de frecheiros, nega acolhida a El-Rei D. Fernando e Leonor Teles que corriam o Norte em folgares e caçadas — para que a presença da adúltera não macule a pureza extrema do seu solar! (p. 75, sublinhado nosso.)

Relativamente ao papel social de amiga e amante conta-se, n'*O Crime*, a figurante Joanhina Gomes, amiga de Amélia e amante do padre Abílio:

Mas a rapariga de *garibaldi* vermelho voltara-se - e Amélia aterrada reconheceu Joanhina Gomes, sua amiga da mestra, que fora amante do padre Abílio! O padre fora suspenso, deixara-a; ela partira para Pombal, depois para o Porto; de miséria em miséria voltara a Leiria, e aí vivia nalguma viela ao pé do quartel, entisicando, gasta por todo um regimento! - Que exemplo, santo Deus, que exemplo! (p. 371, sublinhado nosso.)

Esta personagem tipifica a verdade sociológica hipócrita escondida da quebra sistemática do voto celibatário por parte dos padres.

Como amiga, fidalga e devota aparece n'*O Primo* a personagem secundária D. Felicidade de Noronha, amiga de Luísa e da mãe desta. Fidalga dos Noronhas de Redondela, devota da Encarnação, era apaixonada pelo conselheiro Acácio:

Às nove horas, ordinariamente, entrava D. Felicidade de Noronha. Vinha logo da porta com os braços estendidos, o seu bom sorriso dilatado. [...] Fora a íntima amiga da mãe de Luísa, e tomara aquele hábito de vir ver a *pequena* aos domingos. Era fidalga, dos Noronhas da Redondela, bastante aparentada em Lisboa, um pouco devota, muito da Encarnação. (p. 32, sublinhado nosso.)

O nome “Felicidade” pode ser duplamente interpretado como tendo sido escolhido por motivação religiosa (felicidade proporcionada pela sua devoção) ou por motivação carnal

(felicidade proporcionada pela sua paixão amorosa). Esta ambiguidade interpretativa é tudo menos inocente em Eça. Neste romance, a figurante Joanninha Freitas tem o papel de antiga colega de escola, falecida, de Leopoldina e de Luísa:

Puseram-se a falar dos *sentimentos*. Leopoldina tivera quatro; a mais bonita era a Joanninha, a Freitas. [...] - E que foi feito da Joanninha? - perguntou Luísa. Morrera tísica - e a voz de Leopoldina fez-se saudosa. (p. 167, sublinhado nosso.)

Ainda n’*O Primo* a figurante Joana Silveira aparece não só como amiga de infância de Luísa mas também como professora em França:

Uma amiga sua, a Joana Silveira, fora por esse tempo professor à França; e ela às vezes lembrava-se de partir também, ser irmã de caridade, levantar os feridos nos campos de batalha ou viver na paz de uma cela mística! (p. 336, sublinhado nosso.)

A figurante Jeanne Morlaix aparece n’*A Correspondência* com o papel de namorada de um Sicard e de comparsa dos Delassements-Comiques:

Desejaria bem (confessou ele) que essa fosse a realidade, porque não se podia encontrar mulher de mais genuína beleza e de mais aguda sedução do que esta ninfa das águas, que se chamava Jeanne Morlaix, e era comparsa dos Delassements-Comiques. Mas, para seu mal, a radiosa criatura estava caninamente namorada de um Sicard [...]... (pp. 41-42, sublinhado nosso.)

N’*O Crime*, a personagem secundária D. Josefa Dias, que recebe a alcunha de “castanha pilada”, é irmã do cônego Dias e reúne também os papéis sociais de beata, solteirona e amiga de S. Joaneira e de todos os que frequentam as noites em casa desta. Esta é outra personagem feminina emblemática do meio clerical, pois, por ser irmã de um padre, torna-se beata e talvez pelas mesmas razões tenha ficado solteirona dedicando a sua vida ao irmão. De certa forma, esta opção justifica-se devido ao elevado estatuto social que os padres tinham, principalmente os padres da província:

Estava também a sr.^a D. Josefa Dias, a irmã do cônego Dias. Tinha a alcunha de *castanha pilada*. Era uma criaturinha mirrada, de linhas aduncas, pele engelhada e cor de cidra, voz sibilante; vivia num perpétuo estado de irritação, os olhinhos sempre assanhados, contracções nervosas de birra, toda saturada de fel. Era temida. O maligno doutor Godinho chamava-lhe a *estação central* das intrigas de Leiria. (p. 199, sublinhado nosso.)

Convém não esquecer que Eça passou algum tempo como administrador do concelho de Leiria e que esse meio provinciano o marcou de modo muito negativo.

Com os papéis sociais de burguesa, rica, beata, amiga e viúva e com o relevo diegético de personagem secundária conta-se, n’*O Crime*, D. Maria da Assunção. Esta personagem feminina

aparece ligada à igreja através de laços de amizade, pois faz parte do grupo de devotas que frequentam regularmente as noites de convívio em casa de S. Joaneira, onde privam de perto com padres, e por viverem num meio extremamente devoto, onde os padres exercem grande influência:

A sr.^a D. Maria da Assunção vestira-se, como nos domingos, de seda preta: o seu *chinó*, dum louro avermelhado, estava coberto com as rendas dum *enfeite* negro; as mãos descarnadas, calçadas de mitenes, solenemente pousadas no regaço, reluziam anéis; do broche sobre o pescoço até ao cinto, um grosso grilhão de ouro caía com passadores lavrados. Conservava-se direita e cerimoniosa, [...] e quando se falava de devoções ou de milagres dava um jeito ao pescoço, e abria um sorriso mudo que descobria os seus enormes dentes esverdeados [...]. Era viúva e rica, e sofria dum catarro crónico. (p. 197, sublinhado nosso.)

Com a categoria de proprietária temos n’O *Conde d’Abranhos* a figurante D. Adelaide Gervásio, que aluga quartos:

E daí a dois dias, como havia em casa da Adelaide Gervásio um quarto devoluto, Alípio tomava-o e passava a ser o companheiro, o confidente e o amigo do benévolo sacerdote. (pp. 91-92, sublinhado nosso)

Com o papel social de vizinha aparece n’A *Capital* a figurante D. Angelita Lorenzo, antiga vizinha de Concha:

Era um monstro: puxava-lhe pelos cabelos, amarrava-a por o pé ao pé dum bufete, e deixava-a como uma cabra presa a uma estaca, com um copo de água e caramelos: até uma vizinha, a D. Angelita Lorenzo, chorava todas as lágrimas dos seus olhos. (p. 319, sublinhado nosso.)

No caso da cataforização destas duas últimas personagens femininas, a sua designação não depende do universo masculino.

Com o papel social de patroa surge n’A *Ilustre Casa* a figurante D. Josefa Pires:

- Que diabo vai você fazer a Oliveira?
- Por causa duns sapatos de praia e dum fato de banho lá da minha patroa, da D. Josefa Pires... Tenho de os trocar nos Emílios, levar as medidas. (p. 308, sublinhado nosso)

Como patroa e mãe aparece n’A *Correspondência* a personagem secundária D. Paulina Soriana:

A patroa, D. Paulina Soriana, é uma madama de quarenta outonos, frescalhota e roliça, com um pescoço muito nédio, e toda ela mais branca que o chambre branco que usa sobre uma saia de seda roxa. (p. 177, sublinhado nosso)

Já com os papéis de governanta e parente conta-se no mesmo romance a figurante Sra. D. Jesuína Rolim, velha governanta e parenta pobre do Cavaleiro: “E dentro todas as salas

reluziam de asseio e ordem, pelos cuidados da velha governanta, uma parenta pobre do Cavaleiro, a Sra. D. Jesuína Rolim.” (p. 261, sublinhado nosso.).

No que concerne ao papel de ama, Machado e Eça optam pelo relevo de figurante: aparece em *Iaiá Garcia* Maria das Dores, uma pobre ama que criou aquela; n’*O Crime*, Joana Carreira criava os filhos indesejados dos outros em sua casa. Apresentamos abaixo duas citações onde as duas personagens são respetivamente cataforizadas:

Resta dizer que havia ainda uma terceira afeição de laiá; era Maria das Dores, a ama que a havia criado, uma pobre catarinense, para quem só havia duas devoções capazes de levar uma alma ao céu: Nossa Senhora e a filha de Luís Garcia. (p. 22, sublinhado nosso.)

Sabia de outra também, até tivera negócios com ela. Era uma Joana Carreira. Mas não convinha porque vivia justamente nos Poiais, ao pé da Ricoça. (p. 933, sublinhado nosso.)

A escolha motivada da designação da primeira personagem é particularmente explícita da condição miserável da figurante em causa.

N’*A Tragédia*, a personagem secundária Miss Sarah Swan é a aia de Genoveva:

Ela teve para Dâmaso um movimento muito ondulado do pescoço e, indicando a inglesa:
- Miss Sarah Swan...
Dâmaso recurvou-se. Estava vermelho.
- *Do you speak english?* - perguntou-lhe Miss Sarah. (p. 19, sublinhado nosso.)

Com o estatuto de criada, surge n’*A Capital* a personagem secundária Joana, no seio da casa das tias de Artur:

- Credo, exclamou Ricardina. Tu estás doido, menino. Olha o despropósito. Vai muito bem com quatro vinténs. Vá, Joana, ajude-lhe a levar o baú pra cima. Espere, que eu lá vou. (p. 116, sublinhado nosso)

N’*O Primo*, aparece a personagem secundária Juliana Couceiro, que foi considerada por Machado de Assis “o caráter mais completo e verdadeiro do livro”³⁷⁰. Esta reúne vários papéis sociais, já que é criada de dentro de Luísa, eterna virgem e solteirona, filha, amiga, sobrinha e enfermeira da Sra. D. Virgínia Lemos:

Servia, havia vinte anos. Como ela dizia, mudava de amos, mas não mudava de sorte. Vinte anos a dormir em cacifros, a levantar-se de madrugada, a comer restos, a vestir trapos velhos, a sofrer os repelões das crianças e as más palavras das senhoras, a fazer despejos, a ir para o hospital quando vinha a doença, a esfalfar-se quando voltava a saúde!... [...] nunca tivera um homem, era virgem. [...] Durante um ano Juliana, roída de ambição, foi a enfermeira da velha. Que zelos! Que mimos! [...]

³⁷⁰ Cf. Machado de Assis, *O Primo Basílio de Eça de Queirós*, in *O Cruzeiro*, 16 de abril de 1878, disponível em <http://culturadetraveseiro.blogspot.pt/2008/12/critica-de-machado-revista-o-cruzeiro.html>, consult. 20-11-2014.

Fazia no entanto o seu serviço, ninguém tinha nada que lhe dizer. O olho aberto sempre e o ouvido à escuta, já se vê! (pp. 73-80, sublinhado nosso)

A *Cidade* oferece ao leitor uma figurante, Ana Vaqueira, que reúne dois papéis sociais menos usuais nos romances queirosianos, pois é criada de Jacinto em Tormes, e esposa de um brutamontes. O excerto explicita bem a cratilidade da sua designação:

O meu Príncipe sorria, com sinceridade:
— Não! Não nos iludamos, Zé Fernandes, nem façamos Arcádia. É uma bela moça, mas uma bruta... Não há ali mais poesia, nem mais sensibilidade nem mesmo mais beleza do que numa linda vaca turina. Merece o seu nome de Ana Vaqueira. Trabalha bem, digere bem, concebe bem. Para isso a fez a Natureza, assim sã e rija; e ela cumpre. O marido todavia não parece contente, porque a desanca. Também é um belo bruto... Não, meu filho, a serra é maravilhosa e muito grato lhe estou... Mas temos aqui a fêmea em toda a sua animalidade e o macho em todo o seu egoísmo... São porém verdadeiros, genuinamente verdadeiros! E esta verdade, Zé Fernandes, é para mim um repouso. (pp. 161-162, sublinhado nosso.)

Com os papéis sociais de cozinheira, criada, irmã e devota temos n' *O Crime* a figurante Sra. Maria Vicência, e esta combinação só aparece neste romance queirosiano, excluindo todos os machadianos:

Amaro aceitou a casa. E nessa mesma manhã o cônego ajustou-lhe uma criada, a sr.^a Maria Vicência, pessoa muito devota, alta e magra como um pinheiro, antiga cozinheira do doutor Godinho. E (como considerou o cônego Dias) era a própria irmã da famosa Dionísia! (pp. 347-349, sublinhado nosso.)

Como prostituta e amante e com o relevo diegético de figurante surgem n' *Os Maias* Cármen Filósofa (p. 648); n' *A Correspondência*, Ana de Léon, cortesã e amada de Carlos Fradique Mendes (p. 18); n' *A Cidade*, Diana de Lorge (p. 46); e n' *A Capital* Aninhas Serrana, meretriz de Coimbra e ex-amante de Artur (p. 111). É interessante constatar que a combinação deste papéis só aparece em romances queirosianos. Ilustramos apenas a partir da personagem Ana Léon:

Pois bem! Durante dois anos, em Paris, Fradique fora o eleito de Ana de Léon, a gloriosa Ana de Léon, a mais culta e bela cortesã [...] do Segundo Império, de que ela, ela graça especial da sua voluptuosidade inteligente, como Aspácia no século de Péricles, fora a expressão e a flor! (p. 18, sublinhado nosso)

Já como atriz aparece n' *O Conde d'Abranhos* a figurante M.^{lle} Cora Pearl:

A tradição galante das classes fidalgas permanece tão inalterável que um descendente dos La Trémouille, que tinham precedência sobre o Rei, paga por 25000 cruzados as botinas de cetim com que M.^{lle} Cora Pearl se estreia no teatro. (p. 107, sublinhado nosso)

Nos romances machadianos não encontramos esta designação. Além disso, em Machado também não surgem personagens femininas designadas por apelação formal com nome próprio e apelido sem um papel social claramente definido no contexto frásico. Pelo contrário, como podemos ver, nos romances queirosianos é dúbio o papel social das personagens secundárias D. Maria da Cunha (p. 296), D. Maria da Gama (p. 27), e das figurantes D. Carlota Joaquina (p. 18), Joanhina Vilar (p. 321), Tereza Darque (p. 605), Lucy Gray (p. 705), e Marie Blond (p. 705) n'Os *Maias*. O mesmo sucede quanto à personagem secundária D. Joana Coutinho (p. 259) e às figurantes Cora Tear (p. 171) e Mercês Pedrão ou Mercedinhas (p. 10) n'A *Tragédia*, bem como às figurantes Joana Salgadeira (p. 102) e Venância Rios (p. 365) n'A *Ilustre Casa*. O mesmo se estende às figurantes D. Beatriz Veloso (p. 202) e Júlia Lobo (p. 203) n'A *Cidade* e à personagem secundária D. Casimira Vitorino n'O *Conde d'Abranhos*, como se pode ilustrar pela seguinte passagem referente à última obra citada:

D. Casimira Vitorino, que estava ao lado, hirta, sinistra e enrugada, interrompeu:
- Escusava, para ser agradável, de se pôr a dizer porcarias. (p. 86, sublinhado nosso)

2.2.6 Apelação formal por apelido

Como esposa e com o relevo diegético de figurante encontramos n'Os *Maias* a Madame Chaplain, e n'O *Conde d'Abranhos*, a “outra Noronha”, que partilhara o leito do Rei D. Afonso V (p. 22):

O bom dr. Chaplain! Que fisionomia tão amável, tão fina!... Sempre com o seu barretinho de seda... E sempre com a sua grande flor na casaca... De resto, o práctico maior que daíra da geração Trousseau.
- E Madame Chaplain - acrescentou Carlos - é uma pessoa encantadora... Não é verdade? (p. 363, sublinhado nosso.)

Já com o papel de mãe de Madame Mendibal temos n'A *Correspondência* a figurante Madame Jouffroy:

De sorte que ele próprio, nesse domingo, lhe pedira que fosse distrair, passar o dia a Versalhes, onde a mãe dela, Madame Jouffroy, habitava por economia. (p. 147, sublinhado nosso.)

No que diz respeito aos papéis sociais de mãe, beata e proprietária surge n'A *Relíquia* a figurante Sra. Nogueira, mãe de uma menina Nogueira, beata de Beja e rica proprietária de porcos:

O «Rinchão» ia desposar uma menina Nogueira, filha da sr.^a Nogueira, rica beata de Beja e rica proprietária de porcos: e ele «queira dar um presente catita à carola da velha, tudo coisinhas da Cartilha e do Santo Sepulcro». (pp. 264-265, sublinhado nosso.)

N'A *Capital* encontramos a figurante Eugénia, irmã de Clara, e que aparece também com o papel social de filha:

«Minha querida Clara»
Clara! Que lindo nome!
«Só quatro linhas, que estou com pressa, porque vamos jantar a casa da mamã [...]. Adeus tua irmã do C.
Eugénia.» (p. 145, sublinhado nosso)

É curioso notar que nestas três últimas cataforizações ecianas, a designação da personagem feminina não depende do universo masculino. Pelo contrário, n'Os *Maías*, a figurante menina Sá Videira aparece como filha do rico negociante de sapatos de ouro e irmã, e n'A *Cidade*, as irmãs Rojões, uma delas denominada Luisinha Rojão, afilhada da tia Vicência, são filhas do João Rojão e com um estatuto similar de figurante (p. 203). Apresentamos abaixo apenas uma passagem ilustrativa dessa dependência da designação da personagem feminina e seu papel social ao mundo dos homens:

A menina Sá Videira, filha do rico negociante de sapatos de ouro, passou pelo braço do irmão, abonecada, com o arzinho petulante e enojado de tudo, falando alto inglês. (p. 324, sublinhado nosso.)

Com o papel de filha e noiva conta-se n'A *Relíquia* a figurante casadoira “menina Nogueira”, filha da Sra. Nogueira: “O «Rinchão» ia desposar uma menina Nogueira, filha da sr.^a Nogueira [...]” (pp. 264-265, sublinhado nosso.).

O papel de irmã associado ao relevo diegético de figurante é reservado n'O *Primo* às Cardosos (p. 16); n' A *Relíquia*, às senhoras Macedos; n'Os *Maías*, às Brancos (p. 74), às Pedrosos (p. 321) e às senhoras Medeiros (p. 196); n'A *Ilustre Casa*, às duas Lousadas, irmãs e tecedeiras de intrigas (p. 166); e n'A *Capital*, à mais velha das sete irmãs Teles, antiga paixão de Artur, que ele celebrava sob o nome de Laura de Castela, além, obviamente, das restantes seis irmãs (p. 102). Ilustramos com um passo este tipo de personagem feminina queirosiana que conjuga esta designação, papel social e relevo diegético, e que, curiosamente, não aparece nos romances machadianos:

Depois, numa noite de Entrudo, o papá morreu de repente, com uma apoplexia, ao descer a escadaria de pedra da nossa casa, mascarado de urso, para ir ao baile das senhoras Macedos. (p. 15, sublinhado nosso)

No que concerne ao papel social de tia e com o relevo diegético de figurante temos n'O *Primo* a tia Figueiredo, a quem foi atribuído esse grau de parentesco relativamente a Leopoldina, e n'Os *Maías* a tia Vilar, parente da senhora de escarlate (p. 399). Não aparecendo esta associação nos romances machadianos, passamos a ilustrar a cataforização da primeira personagem suprarreferida:

- E quando apareces tu, Leopoldina? - perguntou Luísa.
Logo que pudesse. Para a semana estava com ideias de ir ao Porto ver a tia Figueiredo, passar quinze dias na Foz... (p. 175, sublinhado nosso)

Os Maias apresentam como tia e crente a figurante Miss Jones, tia da condessa de Gouvarinho:

A boa titi, uma velha pequenina, chamada Miss Jones, era uma santa, uma apóstola militante da Igreja Anglicana, missionária da Obra da Propaganda; e todos os meses fazia assim uma viagem de catequização à província, distribuindo Bíblias, arrancando almas à treva católica, purificando (como ela dizia) o tremedal papista... (pp. 305-306, sublinhado nosso)

Com os papéis sociais de tia, dona de casa, viúva e devota e o relevo diegético de secundária conta-se n’*O Crime* a tia de Amaro, a Sra. Gonçalves: “Mas odiava o marido, as suas mãos cabeludas, a loja, o bairro e o seu apelido de sr.^a Gonçalves.” (p. 141, sublinhado nosso).

N’*O Conde d’Abranhos*, reúne as funções de tia, irmã, viúva, esposa e benfeitora a personagem secundária Amália, denominada como tia Amália. Ela é tia do Conde d’Abranhos, irmã do pai deste último, viúva de um proprietário rico de Amarante, e esposa e benfeitora do Conde, na medida em que o acolheu em sua casa e lhe deu uma boa educação:

Naturalmente, em Penafiel, a tia Amália viu frequentemente seu sobrinho Alípio, e bem depressa a graça, a vivacidade, a esperteza do pequeno cativaram a tia, que, secretamente infeliz por não ter filhos, se vira até então obrigada a empregar o seu fundo de afeição maternal nas aves domésticas e nos diversos animais da sua quinta. (pp. 26-27, sublinhado nosso)

Como primas e beatas surgem n’*Os Maias* as figurantes Cunhas:

Meses depois, o jacobino, o Marat, voltava de Santa Olávia um pouco contrito, enfasiado sobretudo daquela solidão, onde os chás do brigadeiro Sena eram ainda mais tristes que o terço das primas Cunhas. (p. 16, sublinhado nosso.)

De novo, este tipo de personagem feminina não aparece em Machado. Todavia, com os papéis sociais de viúva e de dama de companhia e com o relevo diegético de personagem secundária conta-se n’*A Mão e a Luva* Mrs. Oswald, apelação que alterna com a de “inglesa” ao longo do romance machadiano:

Interrompeu-as uma mulher [...] a Senhora Oswald - ou mais britanicamente, Mrs. Oswald - dama de companhia da baronesa, desde alguns anos. Mrs. Oswald conhecera a baronesa em 1846; viúva e sem família, aceitou as propostas que esta lhe fez. (p. 34, sublinhado nosso.)

No que diz respeito ao papel de amiga surge n’*A Tragédia* e n’*A Correspondência* as figurantes Miss Maggire, amiga de Genoveva (p. 52), e Lady Ross, senhora da Legação de

Inglaterra e amiga ateniense de Carlos Fradique Mendes (p. 25), respetivamente. Ilustramos com um passo onde a personagem do segundo romance supracitado é cataforizada:

Mandara-o vir de Paris para dar a uma senhora da Legação de Inglaterra, Lady Ross, sua amiga de Atenas, que em plena frescura e plena ventura, colecionava antiguidades funerárias do Egipto e da Assíria... (p. 25, sublinhado nosso)

Além de amiga, neste caso de Maria Mendonça, conta-se n'*A Ilustre Casa* a viúva Pinho, dona de uma loja de panos, ou seja, uma proprietária, e que assume um mero relevo diegético de figurante:

Todavia mantinha amizades muito seguidas e activas [...] até com a viúva Pinho, dona da loja de panos, que (segundo se murmurava) lhe fornecia os dois filhos, ainda pequenos, de calções e de jalecas. (p. 169, sublinhado nosso.)

Ainda com o papel de proprietária e figurante temos n'*Os Maias* a velha Lawrence, dona de uma pensão (p. 228); n'*A Correspondência*, as tias Camelas, que possuem uma taberna em Coimbra (p. 28); n'*A Capital*, as Barbosas, que alugavam quartos em Coimbra; e n'*O Conde d'Abranhos*, as Barrosos, velhas que alugavam quartos a estudantes em Coimbra (p. 49). Esta associação repetida da proprietária ao universo estudantil coimbrão explica-se facilmente em termos semiótico-contextuais, tendo em conta que no século eciano Coimbra detinha a única universidade portuguesa. Não se encontraram personagens femininas que conjugassem este tipo de designação, papel social e relevo diegético em Machado. Damos um simples exemplo de como estas personagens femininas são cataforizadas:

E no Outubro seguinte, por uma fusa manhã de chuva que as lágrimas da mãe fizeram parecer a Artur ainda mais triste, partiu o pai levá-lo a Coimbra, preciosamente, com muita economia; instalou-o na casa das Barbosas da rua da Matemática [...]. (p. 102, sublinhado nosso)

N'*Os Maias*, a figurante Borges tem os papéis de vizinha de Miss Jones e de viúva de um antigo procurador dos Gouvarinhos: “Depois a condessa começou a ter medo de uma vizinha, uma Borges, que visitava a titi, e era viúva de um antigo procurador dos Gouvarinhos.” (p. 306, sublinhado nosso).

Com o papel social de romancista e o relevo diegético de figurante referencial aparecem em *Esaú e Jacó* Madame de Staël:

Foi a um canto e trouxe um retrato de Madame de Staël, com o famoso turbante na cabeça. Ó efeito da beleza! Os rapazes esqueceram por um instante as opiniões políticas e ficaram a olhar longamente a figura de Corina (p. 46, sublinhado nosso)

N'Os *Maías*, Miss Broughton: “Escreveu um romance, um desses estudos íntimos e delicados, como os de Miss Broughton: chama-se as « Rosas Murchas». Eu nunca li, é em Holândes...” (pp. 155-156, sublinhado nosso).

Sendo curioso que ambos os autores escolham para este papel social personagens femininas referenciais, é notória a diferença da importância das personalidades escolhidas por Machado e por Eça no contexto da história literária.

Já com o papel social de chapeleira surge n'A *Cidade* a figurante Madame Vial:

E como Jacinto, reparando casualmente no chapéu que ela trazia, se curvara com curiosidade, impressionado, Madame d'Oriol apagou o sorriso, toda séria, ante uma coisa séria:

- Elegante, não é verdade?... É uma criação inteiramente nova de Madame Vial. (p. 50, sublinhado nosso.)

Como cantora, encontramos n'A *Mão e a Luva* a figurante Mlle. Lagrua e n'A *Tragédia* a personagem secundária Mme. Sivalli:

A peleja passou aos jornais. «Vergonha eterna (dizia um) aos cavalheiros que cuspiram na face de uma dama!» - «Se for mister (replicava outro) daremos os nomes dos aristarcos que no saguão do teatro juraram desfeitear Mlle. Lagrua.» (p. 18, sublinhado nosso.)

Mme. de Molineux foi logo apresentá-lo à senhora que ele devia conduzir à mesa: Mme. Sivalli; era uma segunda dama de S. Carlos, alta, forte, com um nariz bubônico, o cabelo de azeviche, uns dentes esplêndidos; tinha feito a sua carreira italiana [...]. (p. 257, sublinhado nosso)

No que concerne ao papel de governanta, *A Ilustre Casa* apresenta a figurante Miss Rhodes, antiga e falecida governanta inglesa de Gracinha:

Ainda então vivia a governanta inglesa de Gracinha, a boa Miss Rhodes - que, como todos na Torre, admirava com entusiasmo André Cavaleiro pela sua amabilidade, a sua ondeada cabeleira romântica, a doçura quebrada dos seus olhos largos, a maneira ardente de recitar Vitor Hugo e João de Deus. (p. 110, sublinhado nosso.)

Com o papel de prostituta aparece n'A *Cidade* a personagem secundária Madame Colombe, amante de Zé Fernandes, e n'O *Conde d'Abranhos*, a figurante Madame Gato (p. 137):

Era a Madame Colombe, que esfuziara da chama da vela, e saltara sobre o meu leito, e desabotoara o meu colete, e arrombara as minhas costelas, e toda ela, com as saias sujas mergulhara dentro do meu peito, e abocara o meu coração, e chupava a sorvos lentos, como na Rua do Helder, o sangue do meu coração! (p. 81, sublinhado nosso)

Já como médium surge n'A *Correspondência* a figurante Lady Thorgan:

Assim se ligara com os Teosofistas, concorrera prodigamente para a fundação da «Revista Espirita», e presidia as evocações da Rue Cardinet,

envolto na túnica de linho, entre os dois médiuns supremos, Patoff e Lady Thorgan. (p. 68, sublinhado nosso)

Com a fórmula designativa aqui em estudo, também encontramos personagens sem um papel social claramente definido. De qualquer modo, os títulos honoríficos “Madame” e “Lady” parecem indicar uma condição aristocrática no caso das figurantes Madame Lafayette (p. 63) e Madame de Sagan (p. 16) n’A *Tragédia*; a velha Lady Mongrave (p. 89) n’A *Correspondência*; e Madame Noredal (p. 61) n’A *Cidade*. Mais vago é o das figurantes as Limas da Boavista (p. 105) e a Melo Rebelo (p. 203) n’A *Cidade*; e a Pinheiro (pp. 335-336) e a Conrad (p. 705) n’Os *Maías*. Ilustramos apenas com uma personagem do último romance citado:

A Pinheiro, a mais magra, com um vestido leve de raminhos Pompadur que lhe fazia covas nas clavículas, dava opiniões pretensiosas sobre os cavalos, em inglês, enquanto o Taveira, de olhos húmidos no meio de todas aquelas saias, falava de arruinar as senhoras, de viver à custa das senhoras... (pp. 335-336, sublinhado nosso)

2.2.7 Apelação formal por nome próprio

Com o papel social de esposa associado ao relevo diegético de figurante surge em *Helena* D. Leonor, mulher de Dr. Matos (p. 23); n’As *Memórias Póstumas*, Leocádia, esposa de um capitão de navio com tísica em último grau (p. 60); n’O *Crime*, D. Cândida, cônjuge do Dr. Godinho, Joanita, mulher de um amanuense de administração (p. 209); n’Os *Maías*, Marcelina, esposa de Marcelino e paciente de Carlos da Maia (p. 118), Julinha, mulher de Carvalhosa (pp. 430-431), D. Augusta, cônjuge do doutor juiz de Direito (p. 74), e “Josefina do Salazar”, esposa de Salazar (p. 331); n’A *Relíquia*, Cláudia, mulher referencial de Poncius (p. 145); n’A *Correspondência*, Lucie, madame Mendibal, esposa de Mendibal (p. 146); e n’O *Conde d’Abranhos*, Madalena, cônjuge de Z. Zagalo (p. 14). Ilustramos esta combinatória com um exemplo machadiano e outro queirosiano:

Algum tempo se disse que o conselheiro ardera aos pés da mulher do advogado, sem repulsa desta; mas só era verdade a primeira parte do boato. Nem os princípios morais, nem o temperamento de D. Leonor lhe consentiam outra coisa que não fosse repelir o conselheiro sem o molestar. (p. 23, sublinhado nosso)

Entre o doutor Godinho e a Igreja havia apenas um arrufo: ele reconhecia em geral a necessidade da religião entre as massas; sua esposa, a bela D. Cândida, era além disso de inclinações devotas [...]. (p. 411, sublinhado nosso)

Ao papel social de esposa somam-se os de prima e sobrinha na personagem secundária Sofia, de *Quincas Borba*, esposa do Palha, prima de Maria Benedita e sobrinha de D. Maria Augusta:

Vendo as pequenas gravuras inglesas, que pendiam da parede por cima dos dois bronzes, Rubião pensou na bela Sofia, mulher do Palha, deu

alguns passos, e foi sentar-se no *pouf*, ao centro da sala, olhando para longe... (p. 7, sublinhado nosso.)

Mas o papel de esposa conjuga-se também com os de mãe, amiga e burguesa em *Esaú e Jacó*, na personagem secundária D. Cláudia, esposa de Batista, e mãe de Flora e amiga da mãe dos protagonistas:

Tinham uma filha única, que era tudo o contrário deles. Nem a paixão de D. Cláudia, nem o aspecto governamental de Batista distinguia a alma ou a figura da jovem Flora. (p. 56, sublinhado nosso.)

Dom Casmurro apresenta outras combinatórias para o papel de esposa. Assim, a personagem secundária Dona Fortunata aparece não só como esposa de Pádua, mas também como mãe de Capitu, vizinha da casa de Dona Glória e sogra de Dom Casmurro:

A primeira idéia do Pádua, quando lhe saiu o prêmio, [...] mas a mulher, esta Dona Fortunata que ali está à porta dos fundos da casa, em pé, falando à filha, alta, forte, cheia, como a filha [...]. (p. 46, sublinhado nosso)

Várias personagens femininas aparecem em Machado e em Eça com as duplas funções de esposa e mãe. Deste modo, em *Helena* e n'A *Ilustre Casa* as personagens secundárias D. Tomásia (p. 8) e Maria (p. 89) são, respetivamente, a esposa de Camargo e a mãe de Eugénia, e a mulher de José Casco de quem tem uma criança. N'A *Capital* surge a figurante D. Galateia, esposa do Vasco da botica e mãe (p. 121). Damos um exemplo de Machado e outro de Eça:

Quando Camargo chegou a casa, no Rio Comprido, achou sua mulher, - D. Tomásia, - meio adormecida numa cadeira de balanço e Eugénia ao piano, executando um trecho de Bellini. (p. 8, sublinhado nosso.)

- Ai, disse por fim, a filha do Carneiro, é que toca uma coisa bonita... E a D. Galateia, a do Vasco ali defronte, da botica, também agora a toca *São os Sinos da Aldeia*. (p. 121, sublinhado nosso)

Mas ao papel de esposa também se associa algumas vezes o de amante, como n'A *Capital* a figurante Gadrucina, que, além de mulher casada, era amante do *Carola* (p. 143); n'*Os Maias*, a figurante Hermengarda, casada com um empregado do Governo Civil e amante de Carlos da Maia; e n'A *Relíquia*, a figurante Joana, mulher de Khosna e amante do Rabi (p. 146). Ilustramos neste caso com o exemplo de Hermengarda:

Carlos escarnecia estes idílios futricas; mas também ele terminou por se enredar num episódio romântico com a mulher de um empregado do Governo Civil, uma lisboetazinha, que o seduziu pela graça de um corpo de boneca e por uns lindos olhos verdes. A ela o que a fanatizara fora o luxo, o *groom*, a égua inglesa de Carlos. Trocaram-se cartas; e ele viveu semanas banhado na poesia áspera e tumultuosa do primeiro amor adúltero. Infelizmente a rapariga tinha o nome bárbaro de Hermengarda [...]. (p. 97, sublinhado nosso.)

A crítica sarcástica subjacente a esta vida dupla da mulher adúltera estará porventura aqui reforçado pelo facto de o nome Hermengarda estar umbilicalmente associado à protagonista romântica do primeiro romance histórico português, *Eurico, o Presbítero* (1844), de Alexandre Herculano, um ícone, ele próprio, do romantismo português, em que a fidelidade de Hermengarda a Eurico é paradigmática. O contraste é óbvio. Devemos neste ponto da tese salientar que, com as mais variadas formas de designação e de papéis sociais e relevos diegéticos, o número de personagens femininas amantes, sobretudo nos romances queirosianos, é verdadeiramente assombroso. Esta ilação literária pode ser reflexo da realidade sociológica vivida no século XIX, sobretudo nas camadas de elite, dos casamentos de conveniência que eram prática habitual. Obviamente que a negatividade deste facto recai mais em personagens femininas mas é legítimo supor que os amantes masculinos também existiam em grande número, mas estes não são focados com a mesma intensidade. Espelho de autores masculinos...

O carácter adúltero torna-se ainda mais censurável aos olhos oitocentistas por termos personagens femininas que associam aos papéis de mulher casada e de amante o de mãe. Assim, n' *A Tragédia*, a personagem secundária Joana é esposa de Camilo, mãe e amante de Victor, e n' *O Primo* a figurante D. Camila é esposa de um velho além de ser mãe e amante (p. 263). Ilustramos apenas um destes casos, que não tem paralelo na novelística machadiana:

- Por que imaginas tu? [...] Um inferno, um inferno! Corrigi a minha máxima e aqui digo: o artista necessita a fêmea estéril. Chama-se Joana. E coisa extraordinária, a gravidez, o parto, não lhe alteraram uma linha do corpo: nem uma prega, nem uma ruga, nem um afrouxamento no primeiro dos contornos (p. 132, sublinhado nosso)

Assim, em *Quincas Borba*, a personagem secundária D. Fernanda, também chamada de Naña, é mãe, esposa de um deputado e prima de Carlos Maria. N' *A Cidade*, com as mesmas funções sociais, surge a figurante Joaninha, da Casa Da Flor da Malva, prima de Zé Fernandes, esposa de Jacinto e mãe: “- Mais respeito, sr. D. Jacinto... Um pouco mais de respeito, cavalheiro!... É minha prima Joaninha, de Sandofim, da Casa da Flor de Malva.” (p. 120, sublinhado nosso). Apresentamos ainda um passo do romance machadiano:

D. Fernanda, esposa de um deputado. D. Fernanda tinha pouco mais de trinta anos, era jovial, expansiva, corada e robusta; nascera em Porto Alegre, casara com um bacharel das Alagoas, deputado agora por outra província, e, segundo corria, prestes a ser ministro de Estado. (p. 186, sublinhado nosso)

Com o estrito de mãe conta-se uma série de figurantes: n' *O Crime*, D. Catarina, que tem quatro filhas (p. 925), e n' *O Primo*, Isaura, mãe falecida de Jorge (p. 7), ambas apenas referidas uma vez ao longo dos respetivos romances e nesta qualidade de *generatrix*; n' *A Cidade*, Josefa (p. 230). Só n' *A Capital* é que a mãe Sra. D. Teresa alcança o estatuto de personagem secundária. Ilustramos com esta última:

- Viva o fidalgo! Então como vai, Sr.^a D. Teresa? Como vai isso?
E precipitou-se a beijocar o pequerrucho; chamava-lhe *seu caro amigo*,
fazia *berimbau* no beijo, cócegas na barriguinha - roçando-se muito pela
mãe. (p. 201, sublinhado nosso)

Ao invés, com a estrita função de filha, encontramos n’*A Mão e a Luva* a figurante Henriqueta, filha falecida da baronesa; n’*As Memórias Póstumas*, a personagem secundária Eugênia, filha de D. Eusébia (p. 80); n’*O Crime*, a figurante D. Juliana, filha de um escrivão de Direito de Alcobaça (p. 243); n’*A Cidade*, a personagem secundária Maria, filha do Esgueira (p. 195); n’*A Relíquia*, as figurantes Ruby, filha de um escocês negociante de curtumes e a referencial Salomé, filha de Herodiade e de Filipe (p. 114); e n’*O Conde d’Abranhos*, a figurante Catarina, filha do coronel (p. 79). Ilustramos esta combinatória de designação e papel social com dois passos, um de Machado e outro de Eça, respetivamente:

Ela veio preencher na minha vida o vácuo deixado por aquela pobre Henriqueta, a filha das minhas entranhas, que a morte levou consigo, para mal de sua mãe. (p. 37, sublinhado nosso)

A filha, a das bastas tranças, dizia Potte, tinha um nome radiante de pedra preciosa: chamava-se Ruby, rubi. Amava os cavalos, era arrojada; na Alta Galileia, donde vinham, matara uma águia negra... (p. 97, sublinhado nosso)

A *Relíquia* apresenta o singular caso da figurante Cármem, mãe de três filhos, que vive com Xavier sem com ele estar casada:

E o Xavier agora vivia com uma espanhola chamada Cármem, e três filhos dela, num casebre da Rua da Fé. Eu fui lá num domingo. Quase não havia móveis; a bacia da cara, a única, estava entalada no fundo roto da palhinha de uma cadeira. (p. 26, sublinhado nosso)

Destacada enquanto mãe e avó temos n’*A Tragédia* a figurante Maria Silvéria, mãe de Genoveva e avó de Victor: “Timóteo tinha uma alta estima por seu irmão; era tão inteligente, tão corajoso, tão cavalheiro! E ia casar-se com a filha da Maria Silvéria!” (p. 33, sublinhado nosso).

N’*O Crime*, a figurante Catarina reúne os papéis sociais de mãe, engomadeira, filha e irmã:

Era a pobre Catarina engomadeira, que o tenente Sousa deixara com um filho no berço, e grávida de outro - para ir casar a Estremoz! Tão bonita era, tão loura - e mirrada agora, tão chupada! [...] Como ela conhecia aquela cantiga! Quando tinha sete anos sua mãe dizia-a, nas longas noites de Inverno, ao irmãozinho que morrera! (p. 223, sublinhado nosso.)

Ainda mais completa em termos sociais é a figurante Dona Clara de *Helena*, mãe de dois filhos, madrinha de Eugênia e de outros afilhados, fazendeira de Cantagalo, rica, viúva, tia de

três sobrinhos, e que aparece ainda como prima e cunhada: “Dona Clara está, na verdade, à beira da morte [...]. Há aqui uma cunhada da enferma, um primo, três sobrinhos, outros parentes e vários afilhados.” (p. 82, sublinhado nosso).

Com menos funções surge n’*Os Maias* a figurante Teresinha, filha de D. Eugénia Silveira, irmã de Eusebiozinho e sobrinha de D. Ana Silveira:

O doutor juiz de direito com a sua concertina passara para a Relação do Porto; D. Ana Silveira, muito doente, nunca saía; a Teresinha fizera-se uma rapariguinha feia, amarela como uma cidra [...]. (pp. 95-96, sublinhado nosso)

Ainda mais sóbria em termos de papéis sociais aparece n’*As Memórias Póstumas* a figurante Venância, filha de Sabina e Cotrim e sobrinha de Brás Cubas:

Vivem ainda alguns membros da minha família, minha sobrinha Venância, por exemplo, o lírio do vale, que é a flor das damas do seu tempo; vive o pai, o Cotrim, um sujeito que... (p. 23, sublinhado nosso)

A mesma sobriedade de um duplo papel social aparece n’*A Ilustre Casa*, em que a figurante D. Teresa surge com o estatuto de filha mais velha de Tructesindo e de irmã; e n’*A Capital*, em que a figurante Joaquina que estava na estação com a velha, aparenta ser sua filha e irmã do rapaz que partia para o Brasil. Veja-se a citação:

- Adeus, mãe! Adeus, Joaquina! Tem de ser, tem de ser!
Beijou a velha violentamente na face, apertou nos braços a rapariga, saltou para o *wagon*, e ficou com a cabeça enterrada nos punhos, aos soluços. (p. 96, sublinhado nosso)

Como filha, noiva e amiga figura em *Helena* a personagem secundária Eugénia, filha única de Camargo e D. Tomásia, e noiva de Estácio:

Além disso, amava sobre todas as cousas e pessoas uma criatura linda, - a linda Eugénia, como lhe chamava, - sua filha única e a flor dos seus olhos; mas amava-a de um amor calado e recôndito. (p. 8, sublinhado nosso.)

Em *Iaiá Garcia*, a personagem secundária Estela é filha do escrevente Sr. Antunes, acolhida e educada por Valéria e paixão de Jorge, tornando-se esposa de Luís Garcia e madrastra de Iaiá:

O desembargador dera o enxoval; algumas vezes pagou o ensino; as visitas amiudaram-se; a criança, que era bonita e boa, entrou manso e manso no coração de Valéria, que a recebeu em casa, no dia em que a pequena concluiu os estudos. Estela - era o seu nome, - tinha então dezasseis anos. (p. 35, sublinhado nosso.)

Em *Quincas Borba*, a figurante Maria José é filha de D. Maria Augusta, irmã de Maria Benedita, esposa e prima de Sofia:

- Não tenha pena; é só aparecer o noivo. Em aparecendo, vá com ele, e deixe-me ficar. Olha Maria José o que fez comigo? Vive lá pelo Ceará.
- mas se o marido é juiz de Direito... - ponderava Sofia. (p. 102, sublinhado nosso.)

Com o papel de filha, amiga e apaixonada figura em *Esaú e Jacó* a personagem secundária Flora, filha de D. Cláudia e Batista e amiga e apaixonada pelos filhos de Natividade:

- A mãe, que datava por ministérios, nunca negou a idade da filha:
- Flora nasceu no ministério Rio Branco, e foi sempre tão fácil de aprender, que já no ministério Sinimbu sabia ler e escrever correntemente. (p. 56, sublinhado nosso.)

É curioso ver que nuns casos a designação e a definição da personagem feminina machadiana depende do universo masculino e noutros casos a excluem por completo (caso de Maria José).

Em *Dom Casmurro*, a figurante Paula é definida socialmente enquanto filha de um médico e companheira e amiga de colégio de Capitu:

- Capitu despedia-se de três amigas que tinham ido visitá-la, Paula [...], companheiras de colégio, aquela de quinze [...], a primeira filha de um médico [...]. (p. 106, sublinhado nosso)

Este romance apresenta uma personagem feminina socialmente mais complexa, Sancha, filha de um comerciante de objetos americanos, de origem humilde, companheira e amiga de colégio de Capitu, esposa de Escobar e mais tarde viúva deste, que tem também o estatuto de mãe e que apresenta o relevo diegético de personagem secundária:

- Era sinhazinha Sancha, a companheira de colégio de Capitu, que queria notícias de minha mãe. O pai veio a mim; disse-lhe que estava restabelecida. (p. 163, sublinhado nosso)

Já com os papéis de filha, beata e amante encontramos n' *O Crime* Amélia, a coprotagonista. Esta personagem feminina, filha de S. Joaneira, segue, pois, as pisadas da mãe no que concerne a ligações clericais ilícitas, o que se coaduna com o determinismo de Hippolyte Taine, ou seja, tal mãe, tal filha. Destes papéis sociais atribuídos a Amélia deixamos os seguintes passos comprovativos:

- Dois passos. Pode-se ir dizer missa de chinelos. Na casa há uma rapariga, continuou com a sua voz pausada o cônego Dias. É a filha da S. Joaneira. Rapariga de vinte e dois anos. Bonita. Sua pontinha de génio, mas bom fundo... Aqui tem você a sua rua. (p. 119)

E então o seu amor pelo pároco, que até aí, naquela reunião de saias e batinas da Rua da Misericórdia se lhe afigurara natural, agora, julgando-o reprovado pelas pessoas que desde pequena fora acostumada a respeitar - os Guedes, os Marques, os Vazes, - aparecia-lhe já monstruoso: assim as cores um retrato pintado à luz de azeite, e que à luz de azeite parecem justas, tomam tons falsos e disformes quando lhes cai em cima a luz do sol... (p. 447)

Com funções similares em Machado encontramos n'As *Memórias Póstumas* a personagem secundária Marcela, dama espanhola, filha de um hortelão das Astúrias e amante de Brás Cubas. Todavia, esta não aparece como beata, no que se distingue claramente da Amélia queirosiana:

A que me cativou foi uma dama espanhola, Marcela, a «linda Marcela», como lhe chamavam os rapazes do tempo [...]. Era filha de um hortelão das Astúrias; disse-mo ela mesma, num dia de sinceridade, porque a opinião aceita é que nascera de um letrado de Madri, vítima da invasão francesa, ferido, encarcerado, espingardeado, quando ela tinha apenas doze anos. (p. 50, sublinhado nosso)

N'A *Capital*, a personagem secundária Cristina é filha de Loló, sobrinha de Ricardina e Sabina e prima de Artur:

Foi então que se lembrou das tias, que nunca vira e que viviam em Oliveira de Azeméis. [...] a tia Loló, morrera tísica um ano depois do marido, e deixara uma filha, a priminha Cristina; vivia, em Oliveira, com as duas senhoras [...]. (p. 113, sublinhado nosso)

O papel de irmã ligado ao relevo diegético de figurante é associado n'A *Cidade* a Ermelinda, irmã de Melchior, também denominada por irmã do Melchior, e n'A *Capital*, a Adelaide, irmã de D. Joana (p. 186). Citamos o primeiro exemplo, que não encontra paralelo em Machado:

Então Jacinto emudeceu, como reconhecendo a vastidão do número. Mas desejou saber por quanto ficaria cada casa!... Oh! Uma casa simples, mas limpa, confortável, como aquela que tinha a irmã do Melchior, ao pé do lagar. Silvério estacou de novo. Uma casa como a da Ermelinda? (p. 186, sublinhado nosso)

N'As *Memórias Póstumas*, a personagem secundária Sabina é definida socialmente como irmã de Brás Cubas, esposa de Cotrim e mãe de Venância:

Viram-me ir umas nove ou dez pessoas, entre elas três senhoras, minha irmã Sabina, casada com Cotrim, - a filha, um lírio do vale, - e... Tenham paciência! (p. 20, sublinhado nosso.)

Com papel semelhante, mas relevo diegético inferior surge n'A *Relíquia* a figurante D. Jesuína, irmã de Crispim e esposa de Teodorico Raposo:

Assim eu conheci a irmã da firma. Chamava-se D. Jesuína, tinha trinta e dois anos e era zarolha. Mas, desde esse domingo de rio e de campo, a

riqueza dos seus cabelos ruivos como os de Eva, o seu peito sólido e suculento, a sua pele cor de maçã madura, o riso são dos seus dentes claros - tornavam-me pensativo, quando à tardinha, com o meu charuto, eu recolhia à Baixa pelo Aterro, olhando os mastros das faluas. (p. 275, sublinhado nosso)

N' *As Memórias Póstumas*, a personagem secundária D. Eusébia aparece enquanto irmã do sargento-mor Domingues e amante do Vilaça:

Vi-o conversar com D. Eusébia, irmã do sargento-mor Domingues, uma robusta donzelona, que, se não era bonita, também não era feia.
- Estou muito zangada com o senhor, dizia ela.
- Por quê?
- Porque... não sei por quê... porque é a minha sina... creio às vezes que é melhor morrer...(p. 46, sublinhado nosso.)

Em *Helena*, a personagem secundária D. Úrsula é socialmente mais completa, pois aparece como irmã do conselheiro, cunhada da esposa do seu irmão e tia de Estácio:

A família do conselheiro compunha-se de duas pessoas: um filho, o Dr. Estácio, e uma irmã, D. Úrsula. Contava esta cinquenta e poucos anos; era solteira; vivera sempre com o irmão, cuja casa dirigia desde o falecimento da cunhada. (p. 5, sublinhado nosso.)

Com o papel de irmã, viúva e amiga temos em *Esaú e Jacó* e em *Memorial de Aires* a personagem secundária D. Rita. Trata-se da mesma personagem em ambos os romances, com se pode ver pelo cotejo dos passos abaixo citados:

Aires despediu o inquilino, tão polidamente como se recebesse o ministro dos negócios estrangeiros, e meteu-se nela a si e a um criado, por mais que a irmã teimasse em levá-lo para Andaraí.
- Não, mana Rita, deixe-me ficar no meu canto.
- Mas eu sou a sua última parenta, disse ela. (p. 58, sublinhado nosso)

Fomos ao cemitério. Rita, apesar da alegria do motivo, não pôde reter algumas velhas lágrimas de saudade pelo marido que lá está no jazigo, com meu pai e minha mãe. Ela ainda agora o ama, como no dia em que o perdeu, lá se vão tantos anos. (p. 9, sublinhado nosso)

Ora este é um caso único de transposição da personagem feminina dentro do meio romanesco machadiano, sendo que o mesmo demonstra a importância da personagem para Machado e, enquanto processo, dota de maior efeito referencial aquela.

Em *Esaú e Jacó*, a personagem secundária Maria Natividade é irmã, esposa, mãe, de origens humildes, e que ascende socialmente através do casamento, mais tarde adquirindo o título de baronesa:

Natividade deu o nome de baptismo somente, Maria, como um véu mais espesso que o que trazia no rosto, e recebeu um cartão, - porque a consulta era só de uma, - com o número 1.012. (p. 6, sublinhado nosso)

Como irmã, cunhada, tia, viúva e devota figura no mesmo romance a personagem secundária Perpétua:

A alegria de Perpétua foi quase como a do pai e da mãe [...]. Viúva, sem filhos, não se julgava incapaz de os ter, e era alguma coisa nomeá-los. Contava mais cinco ou seis anos que a irmã. Casara com um tenente de artilharia que morreu capitão na guerra do Paraguai. (p. 20, sublinhado nosso)

Reúnem o papel social de tia e o relevo diegético de figurante, n' *As Memórias Póstumas*, D. Emerenciana, que tem esse grau de parentesco em relação ao protagonista (p. 42); n' *Os Maias*, tia Pedra (p. 63) e tia Fanny (p. 16); e n' *A Ilustre Casa*, D. Casimira (p. 174). Damos um exemplo de Machado e outro de Eça:

Não digo nada de minha tia materna, D. Emerenciana, e aliás era a pessoa que mais autoridade tinha sobre mim; essa diferenciava-se grandemente dos outros; mas viveu pouco tempo em nossa companhia, uns dois anos. (p. 42, sublinhado nosso)

Vinha pedir ao pai a bênção, e alguns mil cruzados, para ir a Inglaterra, esse país de vivos prados e de cabelos de ouro, de que lhe falara tanto a tia Fanny. (p. 16, sublinhado nosso)

Com o estatuto de tia, irmã e madrinha figura n' *A Cidade* a personagem secundária tia Vicência, com esse parentesco em relação a Zé Fernandes, madrinha da Luisinha Rojão e irmã da mãe de Joanhina: “Só depois de sete dias, ocupados numa delicada apanha de aspargos com que outrora civilizara a horta da tia Vicência, notei o silêncio de Jacinto.” (p. 155, sublinhado nosso).

Como sobrinha e trabalhadora encontramos n' *A Capital* a figurante Mariquitas, sobrinha da Corcovada que trabalhava na taberna: “O Rabecaz encomendou à Mariquitas, sobrinha da Corcovada, «a bela fritada de ovos e chouriço, e dois meios litros reais».” (p. 138, sublinhado nosso).

Com o estatuto de sobrinha e esposa conta-se n' *A Relíquia* a figurante referencial Herodiade, sobrinha de Herodes e esposa de seu irmão Filipe, tratando-se de uma famosa figura bíblica que, a par de Salomé, será muito utilizada pela corrente simbolista devido à sensualidade decadentista que lhe está associada:

- Pois foi assim, D. Raposo... o meu Herodes conhecera em Roma Herodiade, sua sobrinha, esposa de seu irmão Filipe, que vivia na Itália, indolente e esquecido da Judeia, gozando o luxo latino. (p. 112, sublinhado nosso)

N' *A Capital*, a figurante Felícia é prima e ex-namorada de *Pote-sem-alma*, que o abandonou por um morgado dos arredores de Bragança: “- *Pote*, você todas as noites lamenta a perda da sua prima Felícia dum modo que nos é insuportável.” (p. 107, sublinhado nosso).

Igualmente prima, mas acumulando as funções de vizinha e viúva aparece em *Dom Casmurro* a personagem secundária Justina, prima de Dona Glória e Cosme:

- Sei que você fez promessa... mas, uma promessa assim... não sei... Creio que, bem pensado... Você que acha, prima Justina?
- Eu? (p. 19, sublinhado nosso)

Noutro romance machadiano, *Quincas Borba*, a figurante Maria Benedita assume o papel social de avó de Maria Benedita e afilhada de Luís de Vasconcelos, o vice-rei:

Maria Benedita era o nome da avó dela, afilhada de Luís de Vasconcelos, o vice-rei.
Que queria mais? (p. 100, sublinhado nosso)

Já as personagens secundárias Ricardina e Sabina d'A *Capital* são netas do bisavô paterno de Artur, irmãs de Loló, solteironas, beatas e tias de Artur e Cristina:

[...] e os seus manuscritos inéditos eram propriedade duma das netas, que casara em Oliveira de Azeméis e levava para a sua companhia as duas irmãs mais novas, Ricardina e Sabina. (p. 99, sublinhado nosso)

Há romances queirosianos com personagens femininas figurantes socialmente complexas por reunirem um número assaz importante de papéis. Assim, n'A *Relíquia*, D. Rosa é sobrinha de comendador G. Godinho, irmã de D. Maria Patrocínio, além de ser casada e mãe de Teodorico Raposo. N'A *Capital*, Loló, que faleceu um ano após a morte do marido, é irmã de Ricardina e Sabina, tia de Artur e neta do bisavô paterno de Artur. Já n'O *Conde d'Abranhos*, Júlia é servente das Barrosos, amante do Conde d'Abranhos, mãe de um filho seu, e que acabou por se tornar prostituta. Vejamos as passagens em que elas surgem:

A outra, D. Rosa, gordinha e trigueira, tocava harpa, sabia de cor os versos do «Amor e Melancolia», e passava horas, à beira da água, entre a sombra dos amieiros, rojando o vestido branco pelas relvas, a fazer raminhos silvestres. (p. 14, sublinhado nosso)

Foi então que se lembrou das tias, que nunca vira e que viviam em Oliveira de Azeméis. [...] a mais velha, a tia Loló, morrera tísica um ano depois do marido, e deixara uma filha [...]. (p. 113, sublinhado nosso)

A servente, uma Júlia, tinha 18 anos, era virgem, e, segundo me confessou o Conde, a sua beleza delicada e tocante fazia lembrar esses tipos de odaliscas [...]. (p. 49, sublinhado nosso)

Também complexa em termos sociais é a personagem secundária Virgília d'As *Memórias Póstumas*, já que aparece enquanto viúva, mãe, amante de Brás Cubas, esposa de Lobo Neves e filha de Dutra e de sua esposa:

O que por agora importa saber é que Virgília - chamava-se Virgília - entrou na alcova, firme, com a gravidade que lhe davam as roupas e os anos, e veio até o meu leito. (pp. 26-27, sublinhado nosso)

N'Os *Maias*, a figurante Madame Rughel é apresentada como uma senhora holandesa divorciada de um magistrado de Haia, amante de Carlos da Maia e romancista:

Assim era: mas passeava também por Brighton, apostava nas corridas de Goodwood, fazia um idílio errante pelos lagos da Escócia, com uma senhora holandesa, separada de seu marido, venerável magistrado de Haia, uma Madame Rughel, soberba criatura de cabelos de oiro fulvo, grande e branca como uma ninfa de Rubens. (p. 100, sublinhado nosso)

Madame Rughel é uma mulher de muito espírito. Escreveu um romance, um desses estudos íntimos e delicados, como os de Miss Broughton: chama-se as «Rosas Murchas». (pp. 155-156)

Com o estatuto de comadre, esposa e mãe aparece n'A *Ilustre Casa* a figurante Firmina: “E foi a comadre Firmina que correu da cozinha, obesa e luzidia, com dois pequenos dependurados das saias e mais sujos que esfregões.” (p. 430, sublinhado nosso).

Igualmente esposa e mãe, mas também com o papel de afilhada, surge n'A *Cidade* a figurante Joaninha: “Acabei pela aldeia a roupa do luto. A minha afilhada Joaninha casou na matança do porco. Andaram obras no nosso telhado. Voltei a Paris.” (p. 24, sublinhado nosso).

Esposa e mãe é também a personagem secundária Eulália de *Iaiá Garcia*, que acumula a função de parente afastada de Jorge e noiva escolhida para ele:

Vindo à Capital durante as férias, achou-se diante de uma situação inesperada; a mãe esboçara um projeto de casamento para ele. A noiva escolhida era ainda parenta remota de Jorge. Chamava-se Eulália. (p. 35, sublinhado nosso)

N'O *Conde* a figurante D. Catarina congrega os papéis de Sr.^a Condessa d'Abranhos, segunda esposa do Conde d'Abranhos, que, tal como ele, também já tinha sido casada. Esta personagem aparece igualmente denominada *Lulu* pelo Conde e por *D. Catarina* pelos iguais:

[...] «Zagalo amigo, ao fim da experiência de oito anos de casamento, a Lulu (porque nos momentos de expansão comigo, era este o nome que ele lhe dava, Sr.^a Condessa - pois que, ordinariamente, aos inferiores dizia, a Condessa, e aos seus iguais, a D. Catarina) a Lulu, amigo Zagalo, tem sido mais que uma esposa, tem sido «um bálsamo». Referia-se o ilustre marido de V. Ex.^a às circunstâncias dolorosas do seu primeiro casamento, a que ele se costumava referir, chamando-lhe «uma chaga». (p. 10, sublinhado nosso)

Como condessa, parente e amante surge n'A *Relíquia* a figurante Popotte, condessa italiana, parente do Papa e amante de “Rinchão”:

Uma condessa italiana, delirante, parente do Papa, e chamada *Popotte*, amara-o, levava-o aos Campos Elísios na sua vitória - cujo velho brasão eram dois chavelhos encruzados, jantara em restaurantes onde a luz vinha de serpentinas de ouro, e os criados, macilentos e graves, lhe chamavam respeitosamente *Mr. le Comte*. (p. 57, sublinhado nosso)

N'A *Ilustre Casa*, a figurante Dona Elduara aparece como condessa de Carrion, esposa e filha de Bermudo:

E os Ramires entroncavam limpidamente a sua casa, por linha pura e sempre varonil, no filho do conde Nuno Mendes, aquele agigantado Ordonho Mendes, senhor de Treixedo e de Santa Ireneia, que casou em 967 com Dona Elduara, condessa de Carrion, filha de Bermudo, o *Gostoso*, rei de Leão. (p. 74, sublinhado nosso)

Duplo papel social tem também a figurante Estevaninha no mesmo romance, sendo Condessa de Orgaz, por alcunha a Queixa-Perra, e esposa de Froilas Ramires:

A igreja nova alveja, bem caiada [...] e esvaziados os nichos de enterramento onde outrora se estiravam as imagens dos fundadores, Froilas Ramires e a sua mulher Estevaninha, condessa de Orgaz, por alcunha a *Queixa-Perra*. (p. 312, sublinhado nosso)

Trata-se de um caso interessante, porque a alcunha costuma ser mais associada a personagens populares, enquanto aqui este processo designativo aparece aplicado a uma personagem feminina da nobreza.

Vejamos agora personagens femininas associadas a um único papel social, a maioria com o relevo diegético de figurante. Assim, n'O *Crime*, a figurante D. Bernarda é viúva de um coronel: “- Quem é? É a sr.^a D. Bernarda? Era uma velha hedionda, viúva de um coronel.” (p. 247, sublinhado nosso).

Como parente associado ao relevo de figurante conta-se n'Os *Maias* Concha, senhora espanhola familiar de Sra. D. Maria da Cunha; e n'A *Ilustre Casa*, D. Menda, uma das antepassadas dos Ramires (p. 165). Ilustramos com a primeira:

D. Maria sorria, olhando com simpatia o poeta. E voltando-se de repente para a senhora espanhola:
- Concha, deixa-me apresentar-te D. Tomás de Alencar, nuestro gran poeta lyrico... (p. 325, sublinhado nosso)

Com a função de namorada surge n'A *Correspondência* a figurante Clara, amada de Carlos Fradique Mendes (p. 169); e n'A *Relíquia*, a figurante Teresa dos Quinze, antiga namorada de Teodorico Raposo. O estatuto de figurante associado a estas personagens demonstra a sua importância aos olhos dos respetivos namorados. Ilustramos a partir do segundo caso:

Ali, no meu baú, tinha eu documentos do meu pecado, a fotografia da Teresa dos Quinze, uma fita de seda, e uma carta dela, a mais doce, em que me chamava «único afecto da sua alma» e me pedia dezoito tostões! (p. 29, sublinhado nosso)

Já como ex-namorada e amante temos n'A *Tragédia* a personagem secundária Aninhas, ex-namorada de Victor e amante de muitos: “Não tornara a ver Aninhas e, perdendo toda a

esperança de felicidade amorosa, quisera-se entregar à alegria da literatura.” (p. 70, sublinhado nosso)

Relativamente ao papel social de amante, encontramos uma na obra romanesca machadiana e várias queirosianas. Em *Ressurreição*, há a personagem secundária Cecília. Esta apelação é alternada com a de “moça” ao longo do romance; n’*Os Maias*, as figurantes Encarnación, rapariga espanhola amante de Carlos da Maia, e Susana, parisiense ex-amante de Dâmaso Salcede (p. 196); n’*A Cidade*, a figurante Nini, amante de Zé Fernandes (p. 22); n’*A Relíquia*, a personagem secundária Miss Mary, a quem Teodorico Raposo chamava Maricoquinhos e que foi amante dele (p. 76) e a figurante Susana, amante do Rabi (p. 146); e n’*A Capital*, a figurante Adelaide amante de Álvaro (p. 317). Citamos apenas dois exemplos, o primeiro retirado de *Ressurreição*, o segundo, d’*Os Maias*:

Meia hora depois apeava-se Félix de um tálburi à porta de uma casa no Rossio. Subiu lentamente as escadas; a porta do fundo estava aberta; Félix deu uma volta pelo interior da casa, e foi até à sala, sem que sentisse uma moça, que estava assentada perto da janela, com o rosto voltado para a rua.

- Cecília! disse ele. (p. 61, sublinhado nosso)

Mas a grande «topada sentimental de Carlos», como disse o Ega, foi quando ele, ao fim de umas férias, trouxe de Lisboa uma soberba rapariga espanhola, e a instalou numa casa ao pé de Celas. Chamava-se Encarnación. (p. 98, sublinhado nosso)

Já com o papel social de amiga encontramos em *Helena* a figurante Cecília, amiga de Eugénia:

- Suponho que é minha amiga; há de sê-lo com certeza. Oh! eu preciso muito de uma amiga verdadeira!

- Sim?

- Muito! Tenho tantas que não prestam para nada, e só me dão desgostos, como Cecília... (p. 26, sublinhado nosso.)

No romance queirosiano *O Crime* aparece a figurante Micaela, como amiga da Sra. Carlota: “A mulher tinha justamente visto passar a sr.^a Carlota, que até parara a comprar um quartilho de azeite. Devia estar em casa de Micaela, ao adro.” (p. 997, sublinhado nosso).

Desempenhando o papel social de vizinha de João Eduardo conta-se n’*O Crime* a figurante D. Micaela:

- Não podemos continuar aqui a falar... Está ali já a D. Micaela a cocar... Era uma velha, que levantara a cortina de cassa numa janela baixa, e espreitava com olhinhos reluzentes e gulosos, a face toda ressequida encostada sofregamente à vidraça. (p. 399, sublinhado nosso)

A Ilustre Casa apresenta com o relevo de figurante a personagem referencial, Rainha Sra. D. Maria II:

Os jardins conservavam a abundância esplêndida de rosas que os tornara famosos - e lhes merecera em tempos do avô André, o desembargador Martinho, uma visita da Sr.^a D. Maria II. (p. 261, sublinhado nosso)

Com os papéis sociais de infanta e filha contam-se no mesmo romance as figurantes D. Sancha, senhora de Aveiras, e D. Teresa:

E agora, encerradas nos castelos de Montemor e de Esgueira, as senhoras Infantas, D. Teresa e D. Sancha, negavam a D. Afonso o senhorio real sobre as vilas, fortalezas, herdades e mosteiros, que tão copiosamente lhes doara El-Rei seu pai. (p. 122, sublinhado nosso)

Por outro lado, diversos romances queirosianos contam com figurantes proprietárias. N' *Os Maias*, Sra. Cândida é patroa de uma pequena venda; n' *A Relíquia*, Fatmé é proprietária de uma casa de prostitutas (p. 103); n' *A Capital*, Tia Pôncia é proprietária de uma taberna em Coimbra (p. 109), e a Corcovada é proprietária da taberna de Oliveira de Azeméis (p. 138). Segue-se um exemplo, sem paralelo nos romances machadianos:

Entraram numa pequena venda, onde a mancha amarela de um candeeiro de petróleo destacava na penumbra de subterrâneo, alumando o zinco húmido do balcão, garrafas nas prateleiras, e o vulto triste da patroa com um lenço amarrado nos queixos. [...] a sr.^a Cândida estava com dor de dentes [...]. (p. 183, sublinhado nosso)

Além de proprietária de uma pensão, figura n' *A Capital* a personagem secundária D. Joana, como irmã de Adelaide. Novamente, esta função só surge no universo queirosiano: “- Ai, pode vir agora. Eu não sou de cerimónias. Até a D. Ermelinda me diz sempre: Oh, D. Joana, por quem é, a senhora deve-se pôr no seu lugar.” (p. 186, sublinhado nosso). O que poderá significar esta ausência nos romances machadianos? Será o reflexo de uma outra realidade sociológica da mulher brasileira oitocentista, mais restrita em termos de profissões ou ofícios que poderiam desempenhar sem caírem em desgraça social? Ou é simplesmente uma opção machadiana e havia realmente mulheres proprietárias no Brasil, sobretudo no Rio de Janeiro, espaço físico mais trabalhado no universo machadiano?

O papel social de ama aparece quer em Machado quer em Eça. Esta é a função da personagem figurante Clara de *Ressurreição*: “-Podes; leva-o, Clara. Luís deitou a correr seguido pela mucama.” (p. 87, sublinhado nosso). E da personagem secundária Carlota d' *O Crime*, que é uma ama que a troco de dinheiro cria os filhos alheios indesejados em sua casa. Apresentamos abaixo um excerto relativo a Carlota:

Foi um alívio quando a clara voz da Carlota disse da negrura:

- Cá está!

- Bem, é esperar sr.^a Carlota.

Estava contente: parecia-lhe que não tinha nada a temer, se o filho partisse aninhado contra aquele robusto seio de quarentona fecunda, tão fresca e tão lavada. (p. 963, sublinhado nosso)

Por outro lado, em todos os romances ecianos e machadianos nota-se um elevado número de personagens femininas com o papel de criadas. Estas, como afirma Maria Helena Santana, apesar “da hierarquia interna da classe, os subalternos (ou a “criadagem”, como então se designava) viam-se como um grupo social indiferenciado.”³⁷¹ A mesma autora afirma ainda:

“[...] as senhoras do seu tempo recrutam sobretudo mulheres pobres, impreparadas, condenando-as a trabalhar e a viver em ambientes insalubres e indignos. A par da degradação do estatuto social, surge também a questão problemática do género [...]”³⁷²

Esta insalubridade do ambiente de trabalho referida pela autora está bem presente n’*O Primo Basílio*, como se pode ver nesta passagem que retrata as condições em que as criadas de Luísa, Juliana e Joana, dormem:

Encalmada, quase descoberta, com as pernas muito abertas, Joana coçava-se furiosamente por baixo da grossa camisa com folhos à minhota que lhe descobria os peitos. Não podia parar com os percevejos! O raio do quarto tinha ninhos! Até sentia o estômago embrulhado. (p.70)

Posto isto, vemos que num rol tão vasto de criadas, são em número mais reduzido aquelas que são apresentadas com este tipo de apelação por nome próprio, o que talvez seja um sinal literário da insignificância que elas tinham na vida real oitocentista aos olhos dos seus patrões fossem estes burgueses ou aristocratas. Porém, as exceções confirmam sempre a regra. E assim, aparece em *Esaú e Jacó* a figurante Miquelina, criada em casa de Natividade; n’*O Crime*, a figurante Gertrudes (p. 301); n’*A Tragédia*, as personagens secundárias Mélanie, criada de Genoveva, Rosa (p. 148), e a figurante Clorinda, empregada de Timóteo (p. 27); n’*O Primo*, as personagens secundárias Justina, criada de Leopoldina (p. 154), Sra. Teodósia (p. 259), Sra. Ana (p. 257), Sra. Filomena (p. 343), e Sra. Adelaide, criada do conselheiro (p. 354) e as figurantes Agostina (p. 155) e Mariana, criada de Luísa e de Jorge (p. 427); n’*Os Maias*, a personagem secundária Sra. Adélia, criada do Sr. Cohen (p. 288), e as figurantes Melanie, criada de Maria Eduarda (p. 264), Joana, criada da senhora de escarlata (p. 399), e Vicenta, criada da baronesa (p. 399); n’*A Relíquia*, a personagem secundária Vicência, criada da D. Maria Patrocínio (p. 18), Gervásia, antiga criada de Teodorico Raposo (p. 15), e Sra. Mariana, criada de Adélia (p. 51); n’*A Cidade*, as figurantes Gertrudes (p. 211) e Vicência (p. 221); n’*A Capital*, a figurante Joaquina, criada do sujeitinho barrigudo (p. 366); e n’*O Conde d’Abranhos*, a figurante Joana, criada em casa do Conde d’Abranhos (p. 147). Damos apenas um exemplo retirado de Machado e outro de Eça:

Assim é que, quando eles disseram não ter visto furtar um relógio da mae, presente do pai, quando eram noivos, mentiram conscientemente,

³⁷¹ Cf. Maria Helena Santana, “Upstairs-Downstairs: As Criadas, o Género e a Classe no Realismo Português”, in *O Século do Romance. Realismo e Naturalismo na Ficção Oitocentista*, Coimbra, Centro de Literatura Portuguesa, 2013, p. 65.

³⁷² Cf. *Ibidem*, p. 66.

porque a criada que o tirou foi apanhada por eles em plena acção de furto. [...] Já não estava presente a boa Miquelina; talvez já estivesse morta. (p. 37, sublinhado nosso)

Mélanie tinha 25 anos, era de Plancus, na Provença, mas apenas conservava daquela região, onde o sangue arde, o olhar negro, desejoso, e os moimentos elásticos e ondulares do corpo alto e magro. (p. 42, sublinhado nosso)

Com o papel de criada associado ao de noiva encontramos n’*O Primo*, as figurantes Emília, criada de dentro que ia casar (p. 79) não se identificando o noivo, e Josefa, criada de D. Felicidade que ia casar com um galego:

Luísa ficou logo sobressaltada.
- Tu sabes - continuou D. Felicidade, devagar, com pausas - que a minha criada, a Josefa, está para casar com o galego... (p. 191, sublinhado nosso)

Já como criada e concubina surge no mesmo romance a figurante Gertrudes, criada e concubina do doutor de matemática (p. 28):

Gertrudes, a criada e concubina do doutor de matemática, veio encostar logo aos caixilhos estreitos da janela a sua vasta face trigueira de quarentona farta e estabelecida [...]. (p. 28, sublinhado nosso)

Além de criadas, encontramos também governantas. N’*O Primo*, desempenha este papel a personagem secundária tia Joana, em casa de Sebastião; n’*Os Maias*, as personagens secundárias Gertrudes, em casa de Afonso da Maia (p. 50), e a inglesa Miss Sara, em casa lisboeta, de Maria Eduarda (p. 264). Vejamos o primeiro caso:

A tia Joana, a governanta, servia-o havia trinta e cinco anos; chamava ainda a Sebastião o «menino»; tinha já as tontices de uma criança, e recebia sempre os respeitos de uma avó. (p. 117, sublinhado nosso)

Ao lado destes papéis sociais também se encontra o de cozinheira. São-no a personagem secundária Escolástica n’*O Crime*; a figurante Vicência n’*O Primo*, é cozinheira negra de Sebastião (pp. 116-117); as figurantes Margarida, paixão de D. Diogo (p. 132), Sra. Josefa, na Vila Balzac (p. 152), e Micaela, em casa dos Maias (p. 479) no romance queirosiano de 1888; a figurante Mariana, antiga cozinheira de Teodorico Raposo (p. 15), n’*A Relíquia*; a personagem secundária Rosa, em casa de Gonçalo Ramires (p. 88) n’*A Ilustre Casa*; a figurante Luiza, em casa dos pais de Artur (p. 102) n’*A Capital*; e a figurante Ana, em casa dos Amados (p. 95) n’*O Conde d’Abranhos*. Curiosamente, só encontramos casos de personagens femininas restritas ao papel social de cozinheira no romance queirosiano, com ele marcando, por antítese, o estatuto social abastado das respetivas patroas: “D. Josefa Dias arranjava-lhe muito barata uma cozinheira excelente, e que se chamava Escolástica.” (p. 731, sublinhado nosso).

Como confeiteiras encontramos n'A *Correspondência* a figurante Tia Marta (p. 73), e as Carinas (p. 74), e n'A *Ilustre Casa*, as Matildes. Damos um exemplo, novamente só possível a partir de Eça:

E na desditosa cidade não existia nódoa, pecha, bule rachado, coração dorido, algibeira arrasada, janela entreaberta, poeria a um canto, vulto a uma esquina, chapéu estreado na missa, bolo encomendado nas Matildes [...]! (p. 182, sublinhado nosso)

Já o papel social de escrava é exclusivo do romance machadiano. Em *Esaú e Jacó*, a figurante Maria é crioula e escrava em casa de Natividade. E em *Dom Casmurro* aparecem as figurantes Joana e Miquelina, ambas escravas de Dona Glória (p. 125). Segue-se o passo retirado do primeiro romance: “E João puxava Maria, batendo castanholas com os dedos: “Gente, quem é esta crioula? Sou escrava de Nhã Baronesa!” (p. 42, sublinhado nosso). Sendo a escravatura uma realidade social muito mais marcante no Brasil do que em Portugal, onde ela estava pelo menos oficialmente abolida desde 1876, enquanto tal abominação se prolongou em terras brasileiras até 1888, é contextualmente mais expectável que a escravatura feminina surja em Machado, e não em Eça. O estatuto de escrava pode ainda associar-se ao de esposa, como sucede em *Dom Casmurro* com a figurante Maria, esposa de Tomás:

Estávamos na horta da minha casa, e o preto andava em serviço; chegou-se a nós e esperou.
- É casado - disse eu para Escobar. - Maria onde está? (p. 205, sublinhado nosso)

No que respeita ao papel social de lavadeira, temos na obra eciana *O Crime* a figurante Antónia, que vivia amancebada com um carpinteiro:

Em primeiro lugar dava-as a lavar a uma Antónia que vivia amancebada com um carpinteiro, em grande escândalo, e que era indigna de tocar os paramentos santos. Esta era a primeira. Depois, a mulher trazia-as tão enxovalhadas que era um desacato usá-las no divino sacrifício... (p. 677, sublinhado nosso.)

Como costureira aparece em *Quincas Borba* a personagem secundária Dondon, uma das costureiras que fizeram os vestidos de luto de Sofia e Maria Benedita: “- Dondon, espera um bocado que eu vou também. - Não, não posso. O senhor faz favor de dizer que horas são?” (p. 146, sublinhado nosso). N'Os *Maias*, a figurante Clemence é costureira da Levaillant:

Ele abalara também para Paris nesse ano, com uma Clemence, uma costureira da Levaillant: e, umas coisas enfiando noutras, negócios e desgraças, por lá ficara para sempre! (p. 626, sublinhado nosso)

Como parteira, função que no século XIX só poderia ser executada por mulheres, encontramos n'As *Memórias Póstumas* a figurante Pascoela: “Nasci; recebeu-me nos braços a Pascoela, insigne parteira minhota, que se gabava de ter aberto a porta do mundo a uma geração

inteira de fidalgos.” (p. 37, sublinhado nosso). N’O *Crime*, essa actividade é associada à figurante Micaela:

A Dionísia vinha também frequentemente: devia ser a parteira, apesar de o doutor Gouveia ter aconselhado a Micaela, matrona duma experiência de trinta anos. (p. 917, sublinhado nosso.)

Com o estatuto de vendedora ambulante aparece n’A *Capital* a personagem secundária Mariquinhas, que vendia ovos-moles e mexilhões na estação:

Procurava a rima já interessado, quando um sujeito baixote e bochechudo, de bonezinho escocês, apareceu à grade da estação, com uma chapeleira de papelão azul, a galhofar com duas raparigas que o seguiam, oferecendo-lhe ovos moles ou mexilhões, para ele levar para Lisboa.

- A ti é que eu levava, Mariquinhas, queres tu vir? (p. 94, sublinhado nosso)

Cantora e dançarina são outras profissões que ocupam personagens femininas machadianas e queirosianas, sempre com o relevo de figurantes. Assim, com o papel social de cantora contam-se n’As *Memórias Póstumas*, Candiani (p. 128) e Deperini (p. 164); no romance queirosiano de 1877-1878, Patti (p. 50); n’Os *Maias*, Morelli (p. 129), Nicolini, Patti (p. 147) e Fancelli (p. 550); n’A *Capital*, Baretti (p. 209) e Sassi, que dava espetáculo em S. Carlos (p. 94); n’A *Relíquia*, Paulina (p. 57); e n’A *Cidade*, Patti (p. 61), Gilberte (p. 63) e Celestine (p. 246). A personagem Candiani que aparece no obra machadiana é uma personagem referencial. O que pode ter levado o escritor brasileiro a optar por Augusta Candiani para o seu romance é o facto desta ter sido contemporânea dele, que embora tenha nascido em Milão, acabou por fazer carreira no Brasil, como atriz e prima-dona³⁷³. Já o retorno da personagem Patti em três destes romances, o único caso de transposição de uma personagem feminina no universo romanesco queirosiano, faz com que a mesma ganhe um efeito de densidade referencial. Mas há uma razão de peso para Eça usar esta personagem por três vezes: é que Adelina Patti (1843-1919) foi realmente uma famosa cantora de ópera espanhola, de origem italiana, do tempo de Machado e Eça, sendo soprano e granjeando os maiores elogios em diversos palcos da Europa, incluindo Portugal, tendo passado por S. Carlos em 1886. Era, por exemplo, uma das divas preferidas de Verdi. Não admira, por isto, a escolha de Eça em relação a esta personagem referencial³⁷⁴. A maioria dos nomes é italiano porque o bel canto estava muito associado no século XIX a Itália, com grandes compositores operáticos como Verdi ou Puccini, e cantores de origem italiana. Ilustramos com dois excertos, um d’As *Memórias Póstumas*, de Machado, e outro d’Os *Maias*, de Eça:

³⁷³ AA.VV., *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*, Lisboa/Rio de Janeiro, Editorial Enciclopédia, v.g. “Candiani (Augusta)”.

³⁷⁴ Cf. AA.VV., *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*, Lisboa/Rio de Janeiro, Editorial Enciclopédia, vol. XX, v.g. “Patti (Adelina)”, pp. 643-644.

- Bons olhos o vejam! exclamou. Onde se mete o senhor que não aparece em parte nenhuma? Pois, olhe ontem admirou-me não o ver no teatro. A Candiani esteve deliciosa. Que mulher! Gosta da Candiani? É natural. Os senhores são todos os mesmos. O barão dizia ontem, no camarote, que uma só italiana vale por cinco brasileiras. (p. 128, sublinhado nosso)

Nicolini era já uma degeneração... Isto fez lembrar a Patti. A condessa adorava-a, e a sua graça de fada, e a sua voz semelhante a uma chuva de oiro!... (p. 147, sublinhado nosso)

Como dançarina encontramos em *Esaú e Jacó* Capponi, e n' *A Capital*, a Vizento. Damos dois exemplos desta função, um retirado de Machado e outro de Eça:

Foi assim que pensei na Capponi, a quem vi hoje pelas costas, na Rua da Quitanda. Conheci-a aqui no finado Hotel de D. Pedro, lá vão anos. Era dançarina; eu mesmo já a tinha visto dançar em Veneza. (p. 29, sublinhado nosso)

Tinha-se servido o café: uma vozearia erguia-se no fundo alvadio dos charutos [...]; o Padilhão queimava *cognac* no café: e o Melchior, excitado, discutia, com o Visconde, em palavras muito cruas, as pernas da Vizento, dançarina. (p. 206, sublinhado nosso)

O papel social restrito de prostituta encontra-se apenas na novelística queirosiana, não na machadiana. Assim, n' *O Crime* temos as figurantes Lolas e Carmens (p. 429); n' *A Tragédia*, as figurantes Lola (p. 22), Mercedes (p. 136) e D'Arcy (p. 350); n' *Os Maias*, as figurantes Concha (p. 231), Carmen (p. 342), Encarnación (p. 232), «Lola Gorda» (p. 158), a Paca (p. 648), e a personagem secundária Lola; n' *A Capital*, as figurantes Contadini (p. 138), Lola (p. 143), Carmen (p. 283), Paca (p. 314) e Carmita (p. 327); e n' *A Relíquia*, a figurante Ernestina (p. 30). Vejamos apenas um passo ilustrativo:

Mas Lola foi amável, fez de senhora, ergueu-se, ofereceu a Carlos a mãozita suada. Depois, retomando o cigarro, dando um jeito às pulseiras de ouro, declarou, com um requebro de olhos, que conhecia de há muito Carlos...

- No ha estado usted com Encarnación? (p. 232, sublinhado nosso)

Tendo em conta que Lola era nome de guerra ou alcunha utilizado no mundo da prostituição não se pode deduzir que se trate da mesma personagem Lola em todos estes romances nem que se trate de um caso de retorno ou transposição da mesma personagem.

Depois, essa profissão de prostituta pode associar-se à de amante, como sucede n' *A Relíquia* com a figurante Dulce, uma prostituta espanhola que tinha sido amante de Alpedrinha (p. 75), e n' *A Capital* com a personagem secundária Concha, prostituta e amante de Artur e Manolo. Deixamos um exemplo:

- Está com a Concha, disse logo o Melchior, uma beleza, menino, a melhor espanhola que tem vindo a Lisboa. Que ele está aqui - está na cova! Mas a Concha!... E muito entusiasmado: - vamos ver se a pescamos! (p. 214, sublinhado nosso)

Mas a prostituta pode acumular ainda o papel social de irmã, como acontece com a personagem secundária Adélia d'A *Relíquia*, que vivia patrocinada por Eleutério Serra. Novamente, estas combinatórias estão ausentes dos romances machadianos. Citemos, pois, o passo em que aparece Adélia:

Depois a Adélia, sorrindo, sem perturbação, vera e límpida, apresentou-me «seu sobrinho Adelino». Era filho da mana Ricardina, a que vivia em Viseu, e irmão do Teodoriquinho... (p. 50, sublinhado nosso)

Por fim, no plano clerical, surge n' *Os Maias* a figurante madre Paula, personagem sem paralelo no romance machadiano:

- Assim, para começar, minha querida Maria, aí tens tu um caldo de galinha, como só se comia em Odivelas, na cela da madre Paula, em noites de noivado místico... (p. 479, sublinhado nosso)

Regressemos agora a personagens femininas com duplo ou triplo papel social. Como solteira e filha conta-se em *Quincas Borba* a personagem secundária D. Tonica:

Se pudesse olhar para as moças veria, ao menos, que era objecto de curiosidade de todas, principalmente da filha do major, D. Tonica; mas não podia; escutava, e o major chovia a cântaros. (p. 49, sublinhado nosso)

Com o estatuto de pobre vizinha das tias de Artur e mãe surge n'A *Capital* a figurante Micaela:

- Quem é a Micaela?, perguntou ele, bocejando.
- É uma vizinha. A pobre mulher tem dois pequerruchitos, e vai, secou-lhe o leite... (p. 122, sublinhado nosso)

No que concerne aos papéis sociais de burguesa, viúva e mãe temos em *Ressurreição* Lívia, a coprotagonista do romance. Esta apelação é alternada com a de “viúva” e a de “irmã de Viana” ao longo do romance, como se pode verificar nos excertos seguintes: “- Bem, sabê-lo-á de noite; lá verá em casa do coronel uma pessoa que o admira, e que o não vê há muito. Sejamos francos; é minha irmã Lívia.” (p. 59, sublinhado nosso); “A cena da portinhola do carro não havia saído de espírito de Félix, que se convencera de duas cousas: primeiro que a viúva gostava dele; depois, que era fácil triunfar da viúva.” (p. 81, sublinhado nosso); “Ali foram ter alguns rapazes que falaram entusiasticamente da irmã de Viana.” (p. 68, sublinhado nosso).

Já com os papéis sociais de burguesa e mãe encontramos no mesmo romance a personagem secundária D. Matilde. Esta apelação é alternada com a designação categorial de “mulher do coronel” ao longo da obra. Esta alternância comprova como à época era o homem que tinha maior importância, pois o coronel não aparece designado como o “homem de D.

Matilde”, isto é, o género masculino aparece sempre evidenciado por comparação ao feminino. Veja-se o seguinte passo:

Félix sentou-se ao pé de D. Matilde. Estava então de bom humor e conversou alegremente até que a música parou. A mulher do coronel era o tipo da mãe de família. (p. 66, sublinhado nosso)

Ainda em *Ressurreição*, e seguindo a mesma lógica falocêntrica, a personagem secundária Raquel assume-se como filha e burguesa, sendo que a apelação é alternada com a de “filha do coronel” ao longo do romance:

Félix, apenas se achou livre, foi buscar a filha do coronel, interessante criança de dezassete anos [...]. Raquel era o seu nome; tinha grandes pretensões a mulher [...]. (p. 67, sublinhado nosso)

Com o estatuto de filha de uma elite aristocrática e professora temos n’*O Crime* a personagem figurante Luísa, filha mais velha da marquesa de Alegros e professora de Amaro:

O capelão da casa ensinava-lhe o latim, e a filha mais velha, a sr.^a D. Luísa, que tinha um nariz de cavalete e lia Chateaubriand, dava-lhe lições de francês e de geografia. (p. 137, sublinhado nosso)

No respeitante aos papéis sociais de burguesa e amiga, o romance supracitado apresenta a personagem secundária Teresa, amiga de D. Joana, condessa de Ribamar:

- A Joana e eu temos que lhe pedir, disse Teresa ao ministro.
- Eu já pedi! Já pedi mesmo duas vezes! acudiu a condessa.
- Mas, minhas senhoras, disse o ministro [...]
- Bem, disse Teresa batendo-lhe com o leque no braço. Então qual é a melhor paróquia vaga? (p. 185, sublinhado nosso.)

Com o papel social de dona de casa e esposa encontramos em *Ressurreição* a personagem figurante Clara, esposa de Batista. Esta apelação aparece alternada com a de “mulher do Batista” ao longo do romance pelas razões que indicamos anteriormente em relação a D. Matilde da mesma obra:

Mas a mulher dele? A mulher dele, amigo leitor, era uma moça relativamente feliz. [...] Clara havia buscado a felicidade conjugal com a ânsia de um coração que tinha fome e sede de amor. (p. 97, sublinhado nosso)

Já com os papéis sociais de dona de casa, esposa, mãe e devota encontramos n’*O Crime* a personagem secundária Amparo:

Daí a dois dias, às oito horas da manhã, a sr.^a D. Josefa Dias e Amélia entraram na Sé - depois de terem falado no terraço à Amparo, mulher do boticário, que tinha uma criança com sarampo, e, apesar de não ser

coisa de cuidado, «viera à cautela fazer uma promessa». (p. 537, sublinhado nosso.)

Como atriz e amante surge em *Esau e Jacó* a personagem secundária Cármen, uma atriz sevilhana ex-amante de Aires:

Estava em casa, de palestra com uma atriz da moda, pessoa chistosa e garrida. De repente, ouviram um clamor grande, vozes tumultuosas, vibrantes, crescentes...
- Que rumor é este, Cármen? Perguntou ele entre duas carícias. (p. 72, sublinhado nosso)

Outras figuras socialmente complexas em romances machadianos são D. Plácida e Guiomar. A primeira é personagem secundária d'*As Memórias Póstumas de Brás Cubas*, aparecendo como costureira e criada de Virgília, cúmplice do caso de Brás Cubas e Virgília, filha de um sacristão da Sé e de uma mulher que fazia doces para fora, viúva de um alfaiate e mãe:

Virgília fez daquilo um brinco; designou as alfaias mais idôneas, e dispô-las com a intuição estética da mulher elegante; eu levei para lá alguns livros, e tudo ficou sob a guarda de D. Plácida, suposta, e, certos respeitos, verdadeira dona da casa. (p. 134, sublinhado nosso)

Já Guiomar é a protagonista d'*A Mão*, tendo estudado e ensinado quando jovem e a quem a madrinha tira dos estudos por achar que aquela já não necessitava de aprender mais. A personagem principal então a cuidar da madrinha, uma baronesa, tendo ainda sido namorada de Estevão, mas acabando por casar com Luís Alves:

A namorada de Estevão [...] era uma moça de 17 anos, e, por ora, simples aluna-professora no colégio de uma tia do nosso estudante [...]. Estevão dizia que sim, e devia crê-lo; alguns olhares ternos, meia dúzia de apertos de mão significativos, embora a largos intervalos, davam a entender que o coração de Guiomar - chamava-se Guiomar - não era surdo à paixão do acadêmico. (pp. 11-12, sublinhado nosso)

Com menos papéis sociais surge em *Esau e Jacó* a personagem secundária Bárbara, também denominada por cabocla, assumindo-se sobretudo como adivinha e filha:

Felizmente, a cabocla não se demorou muito; ao cabo de três ou quatro minutos, o pai a trouxe pela mão, erguendo a cortina do fundo.
- Entra, Bárbara. (p. 6, sublinhado nosso)

Como idosa, pobre e mãe temos n'*Os Maias* a personagem secundária Sra. Augusta:

Foi um encanto para Carlos quando Maria o associou às suas caridades, pedindo-lhe para ir ver [...] e o filho da sr.^a Augusta, a velha do patamar, que estava tísico. (p. 374, sublinhado nosso)

Com o estatuto de pobre, viúva e mãe encontramos n' *A Ilustre Casa* a personagem secundária Crispola, pobre, viúva, cunhada e mãe de um rancho faminto de crianças:

Gonçalo, que nunca discordava da Rosa ou do Bento, consentiu - e já subia, quando reclamou ainda a Rosa para se informar da Crispola, uma desgraçada viúva que, com um rancho faminto de crianças, adoecera pela Páscoa de febres perniciosas [...]... (p. 96, sublinhado nosso)

Obra mais próxima do fim da vida de Eça, fase em que escreve os contos como S. Cristóvão e *Vidas de Santos* o que o leva a estar mais atento aos problemas sociais, dentro de uma visão mais filantrópica.

Com os papéis sociais de ex-concubina, engomadeira, ajudante de parteira e criada conta-se n' *O Crime* a personagem secundária Dionísia:

A Dionísia fora outrora a *Dama das Camélias*, a Ninon de Lenclos, a Manon de Leiria: gozara a honra de ser concubina de dois governadores civis e do terrível morgado da Sertejeira; e as paixões frenéticas que inspirara tinham sido para quase todas as mães de família de Leiria causa de lágrimas e de fanicos. Agora engomava para fora, encarregava-se de empenhar objectos, entendia muito de partos, protegia «o rico adulteriozinho» segundo a singular expressão do velho D. Luís da Barrosa cognominado o *Infame*, fornecia lavradeirinhas aos senhores empregados públicos, sabia toda a história amorosa do distrito. (p. 349, sublinhado nosso.)

No nosso *corpus* romanesco encontramos à parte destas personagens femininas outras que não têm um papel social bem definido, mas ainda assim individualizadas por nome próprio, e todas elas com o relevo diegético de figurantes. Deste modo, n' *A Tragédia* temos a menina Guinamá (p. 10); n' *Os Maias*, Manueleta (p. 308), Adosinda (p. 708) e Madame Levallant (p. 626); n' *A Cidade*, Catarina (p. 45) e Matilde (p. 96); n' *A Relíquia*, Lolita, que morava em casa da Benta Bexigosa (p. 28), a Benta Bexigosa (p. 28), Cora (p. 57), Valtesse (p. 57), Palmira “a Samaritana” (p. 229), D. Adelaide (p. 264) e a personagem referencial Cleópatra (p. 84); n' *A Ilustre Casa*, D. Guiomar, castelã (p. 78), Reriz da Riosa (p. 287); e n' *A Capital*, Lulu (p. 145), Sra. D. Ermelinda (p. 186), Justina (p. 198), Sra. D. Sofia (p. 266), Maria (p. 266), Trina (p. 329), Angelita (p. 329) e Maria Joana (p. 338). A par destas encontramos n' *O Conde d'Abranhos* a personagem secundária Sr.^a D. Vitorina. O intertexto queirosiano permite conjecturar que, à semelhança fónica de outras personagens, os designativos “Lolita” e “Lulu” remetem para prostitutas. Por osmose espacial, Lolita, vivendo em casa de Benta Bexigosa, esta última será também uma prostituta. Já a História nos dá a certeza da Cleópatra d' *A Relíquia* ser a última rainha do Egito faraónico. Como não encontramos paralelo no romance machadiano deixamos apenas um excerto retirado de Eça:

- É grande prenda para a sociedade, Sr.^a D. Vitorina... Mas a rapariga nunca teve memória, e eu nunca quis puxar por ela, porque é delicada, e filha única.
- Tem razão, coronel.

- Parece-me que tenho, Sr.^a D. Vitorina. (p. 79, sublinhado nosso)

2.2.8 Apelação informal por alcunha

Apenas dois romances machadianos referem personagens femininas por alcunha. Como filha e esposa aparece em *laiá Garcia* a protagonista Lina Garcia, que é sempre tratada pela alcunha laiá Garcia, filha de Luís Garcia, filha adotiva de Estela e esposa de Jorge:

Contava onze anos e chamava-se Lina. O nome doméstico era laiá. No colégio, como as outras meninas lhe chamassem assim, e houvesse mais de uma com igual nome, acrescentavam-lhe o apelido de família. Esta era laiá Garcia. (p. 18, sublinhado nosso)

Em *Dom Casmurro*, a coprotagonista Capitu, Capitolina, assume os papéis sociais de filha de Dona Fortunata e Pádua, amiga de quem foi enfermeira quando esta esteve doente, esposa de Dom Casmurro, possível amante de Escobar e mãe de um filho que pode ser ou não do seu amante:

Dei um pulo, e antes que ela raspasse o muro, li estes dois nomes, abertos ao prego, e assim dispostos:

Bento

Capitolina

Voltei-me para ela; Capitu tinha os olhos no chão. (p. 42, sublinhado nosso)

Já Eça de Queirós se estende no uso deste procedimento designativo. Com os papéis sociais de beata, mãe, dona de casa e amante encontramos n’*O Crime do Padre Amaro* a personagem feminina secundária S. Joaneira, que aparece uma única vez referida pelo nome próprio, Sra. Augusta Caminha. A opção da alcunha de S. Joaneira deve-se ao facto de esta personagem ser natural de S. João da Foz. S. Joaneira alugava quartos para sustentar a família juntamente com o dinheiro que recebia do amante, um padre, o que faz com que esta personagem do povo se destaque de alguma forma se coadune com o facto de ter uma casa própria e suficientemente grande para poder alugar um quarto, o que lhe dá, ao contrário de muitas mulheres daquela época, um certo desafio financeiro. A condição de amante de um padre faz com que este incorra no incumprimento do sacramento da castidade, mas a ela dá-lhe vantagens financeiras e não só: ainda que a situação ilegítima tivesse de ser mantida em segredo, a mesma tornava S. Joaneira mais poderosa, ou seja, uma mulher que vivia de rendimentos, sem necessidade de trabalho árduo e é privilegiada por ter uma relação ilícita com um homem poderoso para a altura, dado o estatuto social de um padre à época. Eis o passo em que a sua alcunha é explicada:

O cônego Dias passava por ser rico; trazia ao pé de Leiria propriedades arrendadas, dava jantares com peru, e tinha reputação o seu vinho *duque* de 1815. Mas o facto saliente da sua vida - o facto comentado e murmurado - era a sua antiga amizade com a Sr.^a Augusta Caminha, a quem chamavam a S. Joaneira, por ser natural de S. João da Foz. A S.

Joaneira morava na rua da Misericórdia e recebia hóspedes. Tinha uma filha, a Ameliázinha, rapariga de vinte e três anos, bonita, forte, muito desejada. (p. 103, sublinhado nosso.)

Como amante de Silvestre conta-se n’*Os Maias* a figurante «Pingada»:

- Você agora é que redige o jornal todo, Palma?
- O Silvestre, também...
- Que Silvestre?
- O que está com a «Pingada». (p. 551, sublinhado nosso)

Caracterizada como rapariga com deficiência física e detendo o relevo de personagem secundária temos n’*O Crime Totó*, cujo nome próprio é Antónia. Todavia, todos a tratam pela alcunha, dadas as limitações impostas pela sua paralisia, e que demonstram em simultâneo a discriminação social da época:

O tio Esguelhas, viúvo, tinha uma filha de quinze anos paralítica, desde pequena, das pernas. [...] Contava-se que a rapariga (cujo nome era Antónia, e a que o pai chamava Totó) o torturava com perrices, frenesis, caprichos abomináveis. O doutor Gouveia declarara-a *histerica*: mas era uma certeza, para as pessoas de bons princípios, que a Totó estava *possuída do Demónio*. (p. 699, sublinhado nosso.)

Como bailarina encontramos n’*A Relíquia* a figurante “Flor de Jericó”, bailadeira da Palestina, que trabalhava em casa de Fatmé:

Potte preparara para essa noite uma festividade sensual em casa da Fatmé [...] e nós íamos lá contemplar a gloriosa bailadeira da Palestina, a «Flor de Jericó», a saracotear essa «Dança da Abelha», que esbraseia os mais frios e deprava os mais puros... (pp. 103-104, sublinhado nosso)

Como costureira temos n’*A Capital* a figurante Ruça:

- A Ruça tem andado a fazer-te ceroulas duma peçazita de linho que eu fiz de economias, e o bichano enganou-se, o que nos deu cuidado, e o Inverno tem estado mau para os velhos. (p. 341, sublinhado nosso)

N’*O Crime* aparece “Ruça”, criada da S. Joaneira, com o relevo de figurante: “A criada tinha entrado. - Adeus, Ruça! Estás magrinha: pega-te com a Senhora Mãe dos Homens [...]”. (p. 195, sublinhado nosso).

A reutilização desta alcunha para duas personagens femininas distintas, ambas do povo, mostra o menosprezo a que a burguesia votava as mulheres trabalhadoras, sobretudo de uma classe operária. A última alcunha, muito associado a éguas, “animaliza” a personagem, demonstrando que para a elite as criadas eram apenas animais de carga como denuncia, aliás,

com outra veemência Cesário Verde no poema “Cristalizações” relativamente aos calceteiros: “Homens de carga: Assim as bestas vão curvadas!”³⁷⁵

2.2.9 Apelação informal por abreviatura

Com o papel social de baronesa figura n’*As Memórias Póstumas* a personagem secundária baronesa X.

Interrompeu-nos o rumor de um carro na chácara. Veio um escravo dizer que era a baronesa X. [...] a baronesa entrou daí a pouco. Não sei se contava comigo na sala; mas era impossível mostrar mais alvoroço. - Bons olhos o vejam! exclamou [...]. (p. 128, sublinhado nosso)

Com os papéis de amiga e mãe encontramos n’*A Correspondência* a figurante Madame S., amiga de Carlos Fradique Mendes e mãe de uma personagem não identificada:

A Madame S.
Paris, Fevereiro.
Minha cara amiga.
Mas se seu filho já sabe castelhano [...] (p. 129, sublinhado nosso)

Com o papel de amante surgem n’*As Memórias Póstumas* as figurantes N., Z. e U.:

Vem, se te cheirar a algum aroma de toucador, não cuides que o mandei derramar para meu regalo; é um vestígio da N. ou da Z. ou da U. - que todas essas letras maiúsculas embalaram aí a sua elegante abjeção. (p. 102, sublinhado nosso)

Com este tipo de apelação surgem personagens às quais não lhes é atribuído nenhum papel social. N’*A Tragédia* aparece a figurante Madame de P:

Tinha sido educada por Madame de P., era uma admirável criada de quarto, astuta, asseada, cheia de gula, e falava o Português, como se tivesse nascido em Lisboa; somente tinha, das frequências do hotel de Pernambuco, um leve acento adocicado do Brasil. (p. 43, sublinhado nosso)

A abreviatura parece dotar em todos estes casos a personagem de densidade referencial, por se presumir encobrir a sua identidade debaixo do anonimato da abreviatura. Assim se apura o “picante” da diegese.

³⁷⁵ Cf. Cesário Verde, *Cânticos do Realismo e outros Poemas*. 32 Cartas, “Cristalizações”, p. 125.

2.3 Personagens femininas com designação categorial

2.3.1 Categoria sexual

Com o papel social de mulher burguesa surge em *Ressurreição* a personagem secundária “uma senhora” que estava na festa em casa do coronel. Embora não esteja explícito no romance, trata-se de uma mulher burguesa, tendo em conta que foi convidada para a festa. Em *Esaú e Jacó* encontramos a figurante coletiva “grandes damas” (p. 16). Em *Quincas Borba* encontramos a variante “grandes senhoras” que entravam na Capela Imperial (pp. 11-12), “moças bonitas” do Rio de Janeiro, “vestidas à francesa” (p. 26), além de outras mulheres que estavam no baile da Baronesa (p. 122). Em *Dom Casmurro* surge a figurante coletiva senhoras espectadoras no teatro (p. 286). N’A *Tragédia* aparece a figurante “alguma burguesa deslumbrada” (p. 60). N’A *Cidade* temos as figurantes mulheres que rolavam nos fiacres pela Avenida dos Campos Elísios (p. 17). N’Os *Maías* contam-se a personagem secundária uma senhora vestida de escarlate, e as figurantes “as trigueirotas de assinatura” (p. 26), duas senhoras (p. 199), as senhoras que estavam no hipódromo (p. 318), das quais duas são depois destacadas (p. 318), além de uma fila de senhoras no mesmo local (p. 319), duas damas de preto que estavam com o Vilaça (p. 321), “senhoras vestidas de claro” (p. 451). E n’A *Capital* há também a realçar a figurante “alguma que estava num camarote” (p. 221). Ilustramos com um passo de *Ressurreição* e outro d’Os *Maías*:

Um cavalheiro disse a uma senhora:

- Não lhe parece que D. Lúvia tem um gosto deplorável?

A senhora arregaçou levemente a ponta esquerda do lábio superior, e respondeu:

- O Félix não o tem melhor. (p. 74, sublinhado nosso)

Além da boa D. Maria da Cunha e da baronesa de Alvim, havia uma outra senhora, que nem Carlos nem Ega conheciam, gorda e vestida de escarlate [...]. (p. 394, sublinhado nosso)

A flexão do nome “comissária” marca bem o género de algumas figurantes em *Quincas Borba*. São elas “uma senhora da comissão das Alagoas”, “uma das comissárias das Alagoas”, “uma das damas da comissão das Alagoas” e as restantes senhoras desta comissão. Veja-se um passo ilustrativo: “Viu-a um dia passar de carro, com uma das damas da comissão das Alagoas; ela inclinou-se risonha, dizendo-lhe adeus com a mão.” (p. 176, sublinhado nosso).

A mesma flexão nominal permite marcar o género de outras personagens femininas de *Esaú e Jacó*: a personagem secundária “outra veranista” e a figurante “uma veranista elegante”:

Uma veranista elegante não dissimulou o seu espanto ao saber que os dous irmãos combinavam num ponto que faria romper os maiores amigos deste mundo. Um secretário de legação insinuou que podia ser brincadeira dos dous.

- Ou dos três, acrescentou outra veranista. (p. 161, sublinhado nosso)

Método semelhante é usado na criação de personagem feminina coletiva figurante n'Os

Maías:

E no fundo muito sentimental, enleado sempre em amores por meninas de quinze anos, filhas de empregados, com quem às vezes ia passar a *soirée*, levando-lhe cartuchinhos de doces. A sua fama de fidalgo rico tornava-o apetecido nas famílias. (p. 97, sublinhado nosso)

É ainda a flexão nominal de género que faz com que personagens femininas apareçam com o estatuto de namoradas, vizinhas, atrizes, adúlteras, freguesas, beatas, velhas ou prostitutas. Assim, como namorada aparece em *Dom Casmurro* a figurante as namoradas: “Tinham passado outros, e ainda outros viriam atrás; todos iam às suas namoradas.” (p. 169, sublinhado nosso).

No que diz respeito ao papel de vizinha e com o relevo de figurante, conta-se n' *A Mão e a Luva* uma moça da vizinhança (p. 91); em *Helena*, uma mulher da vizinhança de Ângela e Salvador (p. 138), a que crescem “três moças da vizinhança”; em *Quincas Borba*, alguma vizinha de Rubião (p. 131) e uma vizinha da comadre Angélica (p. 296); n' *O Crime*, a vizinha do Guedes (p. 989) e a mulher vizinha da Totó (p. 845); n' *O Primo*, as mulheres que viviam nas duas ruas paralelas à casa de Luísa; e n' *A Tragédia*, a vizinha (p. 30). Ilustremos com uma personagem de Machado e outra de Eça. Esta é a cataforização de três moças em *Helena*: “Outra vez, Helena organizou um sarau musical, em que tomaram parte Eugénia Camargo e mais três moças da vizinhança.” (p. 53, sublinhado nosso). O passo seguinte é retirado d' *O Primo*:

Dos dois lados do tabique que cercava o terreno vago, agachavam-se os tectos escuros das duas ruazitas paralelas: eram casas pobres onde viviam mulheres, que pela tarde, em chambre ou de *garibaldi*, os cabelos muito oleosos, faziam meia à janela, falando aos homens, cantarolando com um tédio triste. (p. 86, sublinhado nosso)

Em *Dom Casmurro* temos a figurante amante de Escobar, atriz ou bailarina:

Escobar e a mulher viviam felizes; tinham uma filhinha. Em tempos ouvi falar de uma aventura do marido, negócio de teatro, não sei que atriz ou bailarina, mas se foi certo, não deu escândalo. (p. 228)

Já com o papel de adúltera surge n' *A Relíquia* a personagem coletiva figurante “mulheres adúlteras”: “- É aqui - disse o erudito Topsisius - que se dão a beber as águas amargas às mulheres adúlteras... E agora, D. Raposo, aí tem Israel adorando o seu Deus.” (p. 189, sublinhado nosso).

Do mesmo modo são freguesas e não fregueses uma personagem feminina coletiva figurante n' *A Tragédia*:

Defronte, um cabeleireiro de aspecto meridional passeava, esperando as freguesas, olhando o céu pálido, abafado num casaco de alamares, debruado de *astracan*; e olhavam-se, às vezes, como dois exilados, pond

nessa sua expressão a mesma saudade da cor dos países quentes. (p. 48, sublinhado nosso)

Também a flexão de gênero cria personagens femininas figurantes coletivas que se tornam devotas à igreja, beatas. Assim, em *Dom Casmurro*, temos as mulheres que estavam na igreja (p. 163) e “as devotas”; n’*O Crime*, as devotas e confessadas ou beatas; n’ *O Primo*, as beatas (p. 215); n’*A Relíquia*, “as senhoras que subiam para a missa do Loreto” (p. 22); e n’*Os Maias*, “as beatas de mantilha” (p. 713). Veja-se um exemplo de cada autor, o primeiro tirado de *Dom Casmurro*, e o outro d’*O Crime*:

Demais, o sol cá fora, a animação da rua, os rapazes da minha idade que me fitavam cheios de inveja, as devotas que chagavam às janelas ou entravam nos corredores e se ajoelhavam à nossa passagem, tudo me enchia a alma de lepidez nova. (pp. 77-78, sublinhado nosso)

Nunca fora querido das devotas: arrotava no confessionário; e, tendo vivido sempre em freguesias da aldeia ou da serra, não compreendia certas sensibilidades requintadas da devoção: perdera por isso, logo ao princípio, quase todas as confessadas, que tinham passado para o polido padre Gusmão, tao cheio de *lábria*!
E quando as beatas, que lhe eram fiéis [...]! (p. 97, sublinhado nosso)

Por fim, temos personagens que sabemos sociologicamente femininas (donas-de-casa) ou por uma questão biológica (a gravidez) ou porque o contexto linguístico permite descortinar em vocábulos terminados em “e” a sua natureza feminina, como é o caso de “amante” e “pobre”. Todas comungam o relevo diegético de figurante. Com os papéis sociais de grávida e solteira surgem n’*O Crime* “mais de doze raparigas solteiras grávidas”:

Mas a grande causa da miséria, dizia Natário com uma voz pedante, era a grande imoralidade.
- Ah! Lá isso não falemos! exclamou o abade com desgosto. Neste momento há só aqui na freguesia mais de doze raparigas solteiras grávidas! Pois senhores, se as chamo, se as repreendo, põem-se-me a fungar de riso! (p. 307, sublinhado nosso)

Como dona de casa aparece em *Iaiá Garcia* uma dona da casa:

A dona da casa, que era uma Diana caçadora de boatos e novidades farejou algum mistério entre as rugas da testa de Procópio Dias, e dobrando as pontas do arco disparou sutilmente uma flecha que ninguém viu, mas foi enterrar-se no coração de Jorge. (p. 82, sublinhado nosso)

Com o papel de amante e o relevo de figurante encontramos em *Ressurreição* a rapariga que vivia maritalmente com o Meneses (p. 78); em *Dom Casmurro*, as amantes de Dom Casmurro (p. 308); n’*O Primo*, a amante do Ernestinho (p. 37) e as “amigas de maridos” (p. 192); n’*A Tragédia*, uma mulher de 50 anos que é amante do garçon de Genoveva (p. 54), uma amante (p. 124), e matronas amancebadas (p. 60); n’*Os Maias*, uma rapariga portuguesa, que é amante de Palma (p. 473), uma rapariga espanhola sustentada pelo Palma (p. 547), a rapariga de Melchior

(p. 585) e a espanhola do Carneiro (p. 714); n'A *Ilustre Casa*, a amante de Titó (p. 95); n'A *Relíquia*, uma mulher de Samaria, amante do Rabi (p. 117); n'A *Correspondência*, uma moça gorda, amante de comendador Pinho (p. 179); e n'A *Capital*, a pequena do Conde de Pisões (p. 393). Apresentamos dois excertos, um de *Ressurreição* e outro d'A *Ilustre Casa*, onde este tipo de personagens é cataforizado:

No Carceler contou-lhes Meneses que andava incomodado e triste. Vivia ele maritalmente com uma pérola que pouco antes encontrara no lodo. Na véspera descobrira em casa vestígios de outro amador de pedras finas. Estava certo da infidelidade da amante; pedia-lhe conselho. (p. 78, sublinhado nosso)

O Titó despegara logo do tanque, pousando na nuca o chapéu de palha:
- Hoje não me gasto pela Assembleia. Tenho senhora. Das dez para as dez e meia, no chafariz.... Entendido... E franguinho assado para S. Ex.^a, que se queixa do rim! (p. 95, sublinhado nosso)

O papel social de idosa, com o relevo diegético de figurante aparece, em *Helena* sob a designação “uma senhora idosa” (p. 94), termo bem mais respeitoso do que “velha”, presente n'O *Primo* (p. 17), n'A *Tragédia* (pp. 47, 100), n'*Ilustre Casa* (pp. 187 e 325), n'A *Relíquia* (p. 15) e n'A *Capital* (pp. 259 e 260). Encontramos ainda uma expressão mais polida, “senhoras de idade” (p. 263), no último romance referido. N'Os *Maias* especifica-se que se trata de uma velha inglesa (p. 239). Depois, encontramos a velha enquanto personagem coletiva quer em Machado quer em Eça: as “velhas” de *Esaú e Jacó* (p. 133) e d'O *Crime* (p. 115). Depois, há ligeiras variantes: “velhas miguelistas” (p. 316) n'O *Primo*; “cinco velhinhas” (p. 9) n'A *Correspondência*; “velhas agachadas que resmungavam a ave-maria” (p. 88) n'A *Cidade*. A par destas encontramos n'A *Tragédia* a personagem secundária “uma velha” (p. 19). Machado apresenta desta forma uma idosa em *Helena*: “- É a alcuinha da irmã de Estácio. Será ela que está ali, com uma senhora idosa?” (p. 94, sublinhado nosso). Já n'A *Tragédia*, o narrador é mais rude para com esta faixa etária:

Mesmo uma velha, que se repimpava por trás de Victor, disse com satisfação:
- Deu-lhe alguma cólica. (p. 19, sublinhado nosso)

Uma velha e mendiga figurante surge ainda em *Esaú e Jacó*:

De costas para a rua, introduziu a mão na algibeira das calças e sacou um maço de dinheiro; procurou e achou uma nota de dous mil-réis, não nova, antes velha, tão velha como a mendiga que a recebeu espantada, mas tu sabes que o dinheiro não perde com a velhice. (. 136, sublinhado nosso)

E com o papel de pobre e figurante, conta-se n'A *Tragédia*, “uma pobrezinha” (p. 75), “uma mulher com um véu que pedia esmola” (p. 336), e “uma pobre” (p. 255). Ilustramos com a

última: “Uma pobre aproximou-se, coberta com um véu. Victor deu-lhe tudo o que tinha: quinze tostões!” (p. 255, sublinhado nosso).

Como pobre e mãe temos n’A *Relíquia* a figurante “uma mulher macilenta e em farrapos”:

Defronte dele uma mulher, macilenta e me farrapos, passando a cada instante o joelho sobre a corda, estendia-lhe nos braços uma criancinha nua, e gritava, já rouca: «Olha, ainda, olha ainda!» (p. 196, sublinhado nosso)

Já com o papel de prostituta aparecem várias figurantes. Assim, aparecem n’O *Primo* uma espanhola (p. 89) e “algumas *pegas*” (p. 115); n’A *Relíquia*, as “fêmeas pagas” e “outras mais impuras que o porco” (p. 146); n’A *Capital*, as raparigas que viviam na mesma casa de Concha (p. 326). Ilustramos com um passo d’O *Primo*:

Basílio tinha sido apenas um *pândego* e, como tal, passara metodicamente por todos os episódios clássicos da estroinice lisboeta: [...]; algumas *pegas* aplaudidas em Salvaterra ou na Alhandra [...]. (p. 115, sublinhado nosso)

Com a designação relacional amiga e o relevo de figurante conta-se uma série considerável de personagens femininas machadianas e, sobretudo, ecianas. Assim, em *Ressurreição* surge a amiga de infância de Raquel que assumiu o papel de enfermeira quando esta adoeceu (pp. 103-104); n’As *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, as amigas de Virgília (p. 115); em *Dom Casmurro*, as amigas do protagonista (p. 16); em *Esaú e Jacó*, as amigas de Natividade (p. 18), as amigas de D. Cláudia (p. 55) e as amigas de Flora (p. 103); n’O *Primo*, a amiga de Luísa (p. 17), a amiga de Juliana (p. 289), as conhecidas de Leopoldina e de Luísa (p. 169) e as amigas de D. Felicidade (p. 215); n’A *Tragédia*, as amigas da mulher de 50 anos (p. 54) e as amigas de Paris de Genoveva (p. 63); n’*Os Maias*, uma antiga amiga de Maria Monforte (p. 522); n’A *Ilustre Casa* e n’A *Cidade*, as brasileiras ricas de Oliveira (p. 169), as amigas ricas de Maria Mendonça (p. 303) e as amigas de Jacinto; n’A *Capital*, uma menina loira que é amiga de D. Joana Coutinho (p. 260), as raparigas que são amigas de D. Joana Coutinho (p. 257). Neste último romance aparece ainda a personagem secundária uma velha confidente de Concha (p. 332). Ilustramos com dois excertos, um retirado de *Esaú e Jacó* e outro d’A *Capital*:

Não alteraram os hábitos, nos primeiros tempos, e as visitas e os bailes continuaram como dantes, até que pouco a pouco, Natividade se fechou totalmente em casa. As amigas iam vê-la. (p. 18, sublinhado nosso)

Artur encontrava muitas vezes, na saleta de jantar, uma velha de capote e lenço, grande buço, falas doces, muito cumprimenteira [...] e saía, subtilmente, ciciando:

- Criadinha de V. S.^a.

A Concha acompanhava-a até ao corredor, fechando a porta sobre si - e ficava lá cochichando um quarto de hora [...]. (p.332, sublinhado nosso)

À designação de amiga acresce a função social de amante numa amiga de Virgília, que é figurante n' *As Memórias Póstumas*:

Como tocássemos, casualmente, nuns amores ilegítimos, meio secretos, meio divulgados, vi-a falar com desdém e um pouco de indignação da mulher de que se tratava, aliás sua amiga. (p. 28, sublinhado nosso)

Amigas e “casadas” são designações relacionais que se combinam em *Quincas Borba*, para várias amigas do colégio e de família de D. Tonica, todas casadas, sendo que uma é singularizada como esposa de um oficial da marinha:

Agora, aquietada a imaginação e o ressentimento, mira e remira a alcova solitária; recorda as amigas do colégio e de família, as mais íntimas, casadas todas. A derradeira delas desposou aos trinta anos um oficial da marinha [...] ... (p. 64, sublinhado nosso)

O designativo “amigas” aparece ainda associado neste romance à relação de vizinha no caso de duas moças amigas de Maria Benedita que surgem com o relevo de figurantes: “Não pôde falar a Maria Benedita, que estava em cima, no quarto, com duas moças da vizinhança, amigas dela.” (p. 144, sublinhado nosso).

Em *Helena*, aparece ainda como figurante uma companheira do colégio de Helena: “Mas não podia ser de alguma antiga companheira do colégio, que lhe confiava segredos seus?” (p. 48, sublinhado nosso).

Neste grupo, a maioria das personagens surgem sem um papel social explícito. De seguida iremos apresentá-las, e por uma questão metodológica iremos dividi-las por relevo diegético, começando pelas secundárias e passaremos depois às figurantes, primeiro as individuais e depois as coletivas. Dentro das primeiras conta-se n' *O Crime* a mulher que fazia meia sentada à porta da taberna (pp. 995-997); n' *A Ilustre Casa*, “uma linda boeirinha” (p. 206); e n' *A Correspondência*, uma mulher de lenço vermelho (p. 156). Ilustramos a sua cataforização a partir da segunda personagem referida:

E nesse momento, da azinhaga funda, apagada em sombra, subia chiando, carregado de mato, um carro de bois, que uma linda boeirinha guiava.
- Nosso Senhor lhe dê muito boas tardes!
- Boas tardes, florzinha! (p. 206, sublinhado nosso)

Já como figurantes individuais aparecem n' *A Mão e a Luva* “a outra” (p. 21) e “uma mocinha” (p. 91); em *Helena*, uma senhora que passou a cavalo (p. 31); n' *As Memórias Póstumas de Brás Cubas*, a mulher de mantilha (p. 68), uma senhora que dera um baile (p. 105), e uma senhora que estava no teatro (p. 149); em *Quincas Borba*, “uma moça de Pelotas” (p. 186); em *Dom Casmurro*, a senhora que caiu na rua (p. 136), uma moça da rua dos Barbonos (p. 175) e “uma senhora” (p. 248); em *Esau e Jacó*, “uma crioula” (p. 5); n' *O Crime*, a “Santa da Arregaça” (p. 203); n' *O Primo*, “uma mulher loura” (p. 30), “uma magrita” (p. 114) e “uma bêbada” (p.

46); n'A *Tragédia*, “uma senhora obesa” (p. 19), “uma mulher” (p. 123), “uma mulher gorda” (p. 124), uma rapariga de 18 anos (p. 144), “uma mulherzinha” (p. 147), “uma moça de formas colossais” (p. 189), “outra das mesmas proporções” (p. 189), “uma mulher bárbara” (p. 192), “uma mulher escura” (p. 244), “uma inglesa gorda” (p. 336); n'*Os Maias*, “uma mulher solitária, vestida de cetim claro” (p. 140), “uma matrona enorme” (p. 248), “uma senhora” (p. 277), uma senhora que estava na estação (p. 368), “uma saloia” (p. 437), “uma matrona gorda” (p. 474), “uma senhora gorda” (p. 597) e “uma criatura adoentada” (p. 711); n'*Ilustre Casa*, “uma mulher de lenço escarlate bracejando sobre a albarda dum burro” (p. 143), “uma senhora obesa, de buço carregado e toda a estalar em ricas sedas de missa” (p. 185), “uma linda rapariga” (p. 195), “uma rapariguinha” (p. 386) e “uma rapariga dos Bravais” (p. 408); n'A *Relíquia*, “uma senhora alta e gorda” (p. 15), “uma rapariga” (p. 92), “uma rapariga com uma flecha de ouro nas tranças” (p. 132), “uma criatura maravilhosa” (p. 140), “uma rapariga ligeira e delgada” (p. 144), “uma mulher bela e forte” (p. 168) e uma mulher que acompanhava os saduceus (p. 197); n'A *Correspondência*, “uma mulher obesa”, de quem Carlos Fradique Mendes esteve apaixonado (p. 74), “uma senhora esgrouviada” (p. 154) e “alguma senhora de sedas mais tufadas” (p. 179); n'A *Cidade*, “uma mulher”, sem qualquer apontamento descritivo (p. 41), “uma mulher loura” (p. 61) e “uma dama roliça” (p. 128); n'A *Capital*, “uma senhora” (p. 101), “alguma mulher” (p. 221), “uma dama gorda” (p. 210), “a inglesa” (p. 227), “uma magnífica mulher” (p. 260), uma mulher que gemia no hotel (p. 316), uma mulher rouca que estava no hotel (p. 316), uma rapariga que chorava (p. 316), uma mulher que dormiu com Artur (p. 376), uma senhora que estava ao balcão no Baltreschi (pp. 383-384) e “uma rapariga que vivia lá para o pé da estrada do Covo” (p. 401); e n'O *Conde d'Abranhos*, “uma virtuosa dama” (pp. 107-108). Machado apresenta desta forma uma personagem feminina sem papel social explícito em *Dom Casmurro*: “Foi o caso que, uma segunda-feira, voltando eu para o seminário, vi cair na rua uma senhora.” (p. 136, sublinhado nosso). Eça fá-lo de igual modo, como ilustramos a partir de uma passagem d'O *Conde*:

O luxo, que promove a prosperidade industrial, é tão refinado, que custam contos de réis as *robes de chambre* do Sr. Duque de Morny e a dívida de uma virtuosa dama, à sua costureira de roupa branca, ultrapassa a soma fabulosa de noventa e seis mil cruzados! (pp. 107-108, sublinhado nosso)

Como se vê, tanto em Machado como em Eça, algumas personagens femininas são referidas pelas suas características físicas, outras pela sua indumentária, ou pelos vícios, pela idade, entre outras.

No que diz respeito às figurantes coletivas encontramos em *Ressurreição* “as moças” (p. 60); n'A *Mão e a Luva*, “as mulheres” que nem pelo narrador nem por qualquer personagem são descritas (p. 14), “duas ou três moças da capital” (p. 17), “as senhoras” (p. 21), “um rancho de moças” (p. 41) e “duas senhoras” destacadas (p. 91); em *Helena*, “as matronas daquela quadra” (p. 16), “as senhoras” (p. 64); em *Iaiá Garcia*, “duas outras” (mulheres deduz-se) (p. 79), a que

acrescem, “outras” (p. 109) e ainda mais “umas mulheres platinadas” (p. 150); n’*As Memórias Póstumas de Brás Cubas*, as “matronas” (p. 39), “algumas outras senhoras” (p. 69), “outras senhoras” que estavam no funeral da mãe do protagonista (p. 73) e “umas duas ou três senhoras” (p. 129), mostrando o narrador desta forma a sua não onisciência; em *Quincas Borba*, as “mulheres chorosas” que subiam para o navio, “outras cheias de riso” (p. 203), “muitas que traziam de terra flores ou frutas” (p. 203), além de “senhoras que receberam Sofia em suas casas” (p. 249), e as que esta encontrara na Rua do Ouvidor (p. 249); em *Dom Casmurro*, “as francesas da rua do Ouvidor” (p. 136), “algumas mulheres que estavam na rua” (p. 136), “as moças” (p. 216) e as mulheres que estavam no funeral de Escobar (p. 267); em *Esaú e Jacó*, “as mulheres” (p. 5), “muitas senhoras, algumas delas titulares” (p. 42), e “as moças e as mulheres de todas as classes” (p. 152); n’*O Crime*, “as senhoras” (p. 115), “as raparigas” (p. 115), “as senhoras do morgado Carreiro” (p. 335), “raparigas de dezasseis e dezoito anos” (p. 309) e “donzelas inexperientes” (p. 425); n’*O Primo*, “outras senhoras” (p. 169), “raparigas” (p. 192), “grossas matronas” (p. 220) e “rapariguitas” (p. 220); n’*A Tragédia*, aparecem “outras senhoras” (p. 21), “as raparigas” (p. 47), “as mulheres” (p. 28), “mulheres triviais” (p. 109), “raparigas novas” (p. 124), “todas as mulheres” (p. 136), “todas aquelas mulheres” (p. 208) e “quatro mulheres” (p. 229); n’*Os Maias*, “as senhoras” (p. 27), “todas as meninas lisboetas” (p. 197), “espanholas” (p. 197), “duas senhoras” (p. 199), “raparigas” (p. 230) e “outras senhoras” (p. 605); n’*Ilustre Casa*, “moças do campo” (p. 94), “senhoras dos arredores” (p. 146), “madamas” (p. 222) e “meninas que lêem a *Gazeta do Porto*” (p. 222), “as senhoras” (p. 263), “duas senhoras de manta de lã branca pela cabeça” (p. 290), “moças” (p. 408) e “mulheres carregadas de ouro” (p. 438); n’*A Relíquia*, mulheres andaluzas (p. 64), gregas (p. 64), mulheres de Alexandria (p. 78), árabes de Jericó (p. 124), “duas mulheres” (p. 140), “mulheres que atiravam grão às pombas” (p. 154), “algumas mulheres” que se destacam das anteriores (p. 156), mulheres que seguiam os homens rudes e atiravam maldições ao Rabi (p. 169), além de “mulheres” não especificadas (p. 183), “quatro mulheres descalças” (p. 194), “mulheres que choravam entre as amendoeiras” (p. 201), “mulheres que choravam sobre a pedra do túmulo” (p. 211), “mulheres de Galileia” (p. 213), “lindas judias” (p. 218), “mulheres que penduravam lâmpadas de barro em festões para as iluminações rituais” (p. 139) e “mulheres sentadas sobre esteiras” (p. 234); n’*A Correspondência*, as personagens femininas coletivas “as mulheres” (p. 45), “as mulheres da Palestina” (p. 189) e “as senhoras” (p. 212); n’*A Cidade*, “três ou quatro mulheres” (p. 53), “mulheres despenteadas cosendo à soleira das portas” (p. 87), “fortes raparigas dos solares da serra” (p. 202), “duas mulheres” (p. 231) e “as mulheres de Paris” (p. 247); n’*A Capital*, “duas senhoras” (p. 185), “as mulheres” (p. 185), mulheres de Oliveira (p. 202), outras senhoras que estavam com Clara (p. 215), “as mulheres novas” (p. 220), “outras mulheres” (p. 221), “três meninas” (p. 259), “duas mulheres que acalmavam uma rapariga” (p. 316) e “as mulheres de Cádiz” (p. 347); e n’*O Conde d’Abranhos*, “as senhoras da Covilhã” (p. 23). Fazemos apenas duas citações uma de *Quincas Borba* e ou d’*O Crime*, para ver como a expressão “as mulheres” pode ser ambigualmente interpretada como todo o género feminino

(personagem universal) ou como uma designação que aponta para um certo grupo de mulheres que o narrador, pela sua irrelevância diegética, não particulariza, nem descreve:

Era a primeira vez que ia a um paquete. Voltava com a alma cheia dos rumores [...], homens que desciam ou subiam por escadas para dentro do navio, mulheres chorosas, outras cheias de riso, e muitas que traziam de terra flores ou frutas - tudo aspectos novos. (p. 203, sublinhado nosso)

«... Mas o perigo são certos padres novos e ajanotados, párocos por influências de condes da capital, vivendo na intimidade das famílias de bem onde há donzelas inexperientes, e aproveitando-se da influência do seu sagrado ministério para lançar na alma da inocente a semente de chamas criminosas!» (p. 425, sublinhado nosso)

Tal como as anteriores, também estas têm designações diferentes, umas referentes à faixa etária (“meninas”), outras à localidade onde residem (“senhoras da Covilhã”), e ainda sobre o seu estatuto social (“muitas senhoras, algumas delas titulares”).

2.3.2 Categoria relacional

2.3.2.1 Relação de parentesco

Começamos por uma série de personagens figurantes. Como esposa surge n’*A Mão e a Luva* a figurante uma mulher casada (21); n’*As Memórias Póstumas de Brás Cubas*, a esposa de Jacó (p. 156); em *Quincas Borba*, a primeira mulher do Ramos (p. 74), a mulher do Ramos (p. 74), e três senhoras casadas (p. 48); em *Dom Casmurro* a mulher do barbeiro (p. 273); em *Esau e Jacó*, a esposa falecida do concelheiro Aires (p. 28), a do Santos (p. 28), e uma senhora (p. 161); n’*O Crime*, a mulher do regedor (p. 309), a do Teles alfaiate (p. 483), a do governador civil (p. 387), a do Carlos da Botica (p. 375), a do Novais (p. 431), a mulher do Peixoto, que foi assassinada pelo marido (p. 585), e a de Osório (p. 601); n’*O Primo*, a esposa do estanqueiro (p. 284); n’*A Tragédia*, a mulher falecida de Timóteo (p. 36), a do Dr. Caminha (p. 77), e várias esposas grávidas (p. 119); n’*Os Maias*, a mulher do escrivão da Fazenda (p. 142), uma senhora muito forte, esposa de Eusébiozinho (p. 714), a patroa, que é esposa do cocheiro (p. 520); n’*A Ilustre Casa*, “a mulher dum vedor da Fazenda” (p. 76), a de Relho (p. 88), a de Melo Alboim, também chamada de Melozinho Alboim (p. 287), senhora do chefe (p. 442), a do conde de S. Romão (p. 447), a do Torto (p. 228), e a “do bebedíssimo Marques Rosendo” (p. 298); n’*A Relíquia*, as mulheres dos levitas (p. 137), a inglesa do senhor barão (p. 95), e mulher de Rosmophin (p. 193); n’*A Cidade*, a mulher de um banqueiro (p. 67) e a do Dr. Alípio (p. 203); n’*A Capital*, a senhora casada da Calçada, antiga paixão de Coimbra de Artur (p. 109), a do Dr. Marques (p. 175), a de Luiz (p. 285), a de Abílio Pimenta (p. 287), a de um sujeitinho barrigudo (p. 366), a de Melchior (p. 381) e a do Dr. Azevedo (p. 393); e n’*O Conde d’Abranhos*, a esposa do Dr. Pimentel (p. 101). Damos dois exemplos, o primeiro d’*A Mão e a Luva* e o segundo d’*O Crime*:

Tinha agora os olhos pregados em outros olhos, não parados como os dele, mas azuis, de um azul-ferrete, infelizmente uns olhos casados, quando sentiu alguém bater-lhe no ombro, e dizer-lhe baixinho estas palavras:

- Larga o pinto, que é das almas. (p. 21, sublinhado nosso)

E informado que era o escrevente da administração, falou dele com tanto apreço à esposa do senhor governador civil, que Artur obteve a gratificação de oito mil réis, que havia anos implorava. (p. 387, sublinhado nosso)

Com a conjugação de esposa e comissária encontramos em *Quincas Borba* a esposa de um senador e comissária das Alagoas:

Um dia, no melhor dos trabalhos da comissão das Alagoas, perguntara-lhe uma das elegantes do tempo, casada com um senador:

- Está lendo o romance de Feuillet, na *Revista dos Dois Mundos*? (p. 247, sublinhado nosso)

Como esposa e mãe surgem como figurantes em *Iaiá Garcia* a mãe falecida de Iaiá e esposa de Luís Garcia (p. 22), e a mulher falecida do Sr. Antunes e mãe de Estela (p. 34); n'As *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, a mulher de um homem doido (p. 60), a esposa de Dutra e mãe de Virgília (p. 89), a mãe de Maricota e esposa de um relojoeiro (p. 92) e as esposas de funcionários da administração (p. 44); em *Quincas Borba*, a esposa de Dr. Camacho (p. 90), uma mulher que Rubião viu na Rua da Saúde (p. 138), e a esposa do diretor do banco (p. 179); n'O *Primo*, a mulher do Sr. Correia, que é mãe de família (p. 138), a mulher abandonada com os filhos pelo marido (p. 192), e a mulher do Mendes, que é mãe de família (p. 413); n'A *Relíquia*, as mulheres de peregrinos que também aparecem na condição de mãe (p. 139); n'Os *Maias*, a mulher que estava a morrer de pleurisia (p. 295), a mulher de um trabalhador (p. 317), e a do jardineiro do Ramalhete (p. 716); n'A *Cidade*, a mulher de Esgueira (p. 191); e n'O *Conde d'Abranhos*, a esposa do diretor da *Bandeira* (p. 58). Apresentamos dois excertos, o primeiro de *Iaiá Garcia* e o segundo d'A *Cidade*:

Tal era a vida uniforme e plácida de Luís Garcia [...]. A última dor séria que tivera foi a morte da esposa, ocorrida em 1859, meses antes de ir-se ele esconder em Santa Teresa. (p. 22, sublinhado nosso)

- Ainda estive para me abrigar em casa do Esgueira, que é um caseiro de cá. Aquela casa, ali abaixo, onde está a figueira... Mas a mulher tem estado doente, já há dias... (p. 191, sublinhado nosso)

Constata-se que as personagens femininas são nesta forma de designação categorial relacionadas maioritariamente ao universo masculino, mostrando, uma vez mais, a sua subordinação a este último.

Passemos agora às personagens secundárias com estas mesmas designações, que são em menor número. Sendo assim, em *Quincas Borba* temos a mãe do menino que Rubião salvou e

esposa do colchoeiro: “- la quase morrendo - disse a mãe. - Se não fosse este senhor, não sei o que seria do meu pobre filho.” (p. 95, sublinhado nosso); e n’*A Capital*, a esposa de Videirinha e mãe de uma criança não identificada:

- É a mulher do Videirinha, disse o Manuel, encolhendo os ombros. A mulher pôs de leve a mão no braço de Artur, como para o reter, para o implorar - e com uma voz triste:
- Se V. S.^a conhece, podia-lhe dizer [...]. É a minha filha. (p. 378, sublinhado nosso)

O facto de nos dois casos, tanto a esposa do colchoeiro como a esposa de Videirinha, não verem o nome da sua criança identificado torna menos relevante o seu papel de mãe.

Já com o estatuto de esposa, nobre e filha encontramos n’*A Relíquia* a personagem figurante referencial mulher de Herodes, uma moabita nobre, filha do rei Aretas:

- [...]... Antipas Herodes arrebatava-a numa galera para a Síria; repudia sua mulher, uma moabita nobre, filha do rei Aretas, que governava o deserto e as caravanas [...]. (p. 112, sublinhado nosso)

Com esposa e amante, são figurantes n’*O Primo* a mulher do Palma (p. 401), e a videira (p. 367); n’*A Tragédia*, uma senhora do Minho (p. 258); e n’*O Conde d’Abranhos*, a esposa de Abranches e amante de um estadista lúbrico. Como não encontramos paralelo em Machado, daremos apenas um exemplo queirosiano:

Como disse, o governo tinha recusado um subsídio a esta folha [...] e a *Bandeira* rugia na oposição, quando o ministro fez a nomeação de um certo Abranches [...], nomeação considerada por toda a gente de bem como um favor torpe. Havia de resto no caso uma complicação asquerosa de esposa cedida à concupiscência de um estadista lúbrico. (p. 61, sublinhado nosso)

Com esta designação relacional apenas temos uma personagem secundária. Trata-se da “esposa dum professor do Liceu” e amante de Marçal no romance queirosiano *A Capital*:

Teve a glória de o acompanhar uma noite que o Marçal ia ver a sua amante, esposa dum professor do Liceu. E na rua estreita, ao chegar debaixo da janela onde se debruçava um vulto claro, o Marçal, soberbamente sereno, erguendo o rico metal da sua voz, perguntou para cima:
- O veado já saiu?
Do vulto alvo veio como um sopro subtil:
- foi agora mesmo para o *club*. (p. 105, sublinhado nosso)

Já n’*O Conde d’Abranhos*, a figurante esposa “de um tal Bento” aparece também como sobrinha e amante do Conde d’Abranhos. Tendo o estatuto de figurante, não deixa de ser pertinente ver como ela pertence a um vasto universo de personagens femininas queirosianas, que mantêm relações extraconjugais numa época muito moralista:

É certo que o acusaram de ter relações culpadas com a mulher de um tal Bento, correeiro nas Portas de Santo Antão, mas este caso é inteiramente diferente. (p. 76, sublinhado nosso)

O relevo de figurante é escolhido por Machado e por Eça para muitas personagens femininas designadas categorialmente como esposas e a que se podem acrescer as relações de irmã, mãe, vizinha ou a patroa. Deste modo, em *Esau e Jacó* aparece a esposa do presidente também enquanto irmã (p. 54) e n’*A Ilustre Casa*, a irmã do Gouveia é esposa do Cerqueira (p. 304), conforme é especificamente ilustrado nas duas passagens abaixo citadas:

Batista dizia que por causa das eleições perdera a presidência, mas corria a versão, um negócio de águas, concessão feita a um espanhol, a pedido do irmão da esposa do presidente. (p. 54, sublinhado nosso)

Uma irmã do Gouveia, casada em Lisboa com certo Cerqueira [...] costumava mandar ao mano administrador relatórios íntimos sobre todas as pessoas conhecidas de Oliveira, de Vila Clara, que se demoravam em Lisboa - e que interessavam o mano ou por política, ou por mexerique. (p. 304, sublinhado nosso)

N’*As Memórias Póstumas*, a irmã do Cotrim é casada com Damasceno e mãe de D. Eulália: “O portador era casado com uma irmã do Cotrim, chegara poucos dias antes do norte, chamava-se Damasceno, e fizera a revolução de 1831.” (p. 163, sublinhado nosso).

Já como esposa e vizinha aparece n’*O Primo* a vizinha de infância de Savedra, casada com um capitão de navios:

E o Savedra continuou:

-Eu, a minha primeira paixão foi uma vizinha, mulher de um capitão de navios, mãe de seis filhos, e que não cabia por aquela porta. (p. 350, sublinhado nosso)

N’*O Primo*, a patroa de um trintanário aparece também como fidalga e amante:

- [...]! É o serafim da patroa, uma senhora da alta que aquilo são tudo sedas, muitíssimo boa mulher, um bocado entradote, mas muitíssimo boa mulher, recebe destas lembranças, um relógio de um par de moedas - e ainda fala! (p. 258, sublinhado nosso)

Com o papel social de mãe e o relevo diegético de figurante contam-se em *Ressurreição* a de Livia e de Viana (p. 58) e a de Dr. Meneses (p. 63); n’*A Mão e a Luva*, a progenitora de Luís (p. 10) e a de Guiomar (p. 39); em *Helena*, a de Mendonça (p. 93); em *Quincas Borba*, a de um rapaz de vinte e quatro anos (p. 40), a de D. Tonica (p. 126), e a de Freitas (p. 136); em *Esau e Jacó*, a de Gouveia (p. 165) e a personagem coletiva genericamente designada “as mães” (p. 160); em *Dom Casmurro*, a progenitora de Dona Glória, senhora mineira descendente da família Fernandes (p. 27), a mãe falecida de Sancha (p. 188) e a de Manduca (p. 191), n’*O Crime*, a de Gustavo (p. 801); n’*O Primo*, a de Sebastião (p. 117), a de Cunha (p. 257), uma rapariga

esguedelhada (p. 201), além de personagens coletivas genericamente designadas “as mães” e “as mulheres sentadas ao portal” (p. 150); n’*A Tragédia*, a progenitora de Madame de P. (p. 43), a Joana (p. 132), a mãe falecida de Aninhas (p. 148), a de Dâmaso (p. 283), a personagem coletiva “as mães assustadas” (p. 231), e a progenitora de tio Timóteo (p. 245); n’*Os Maias*, a de Dâmaso Salcede (p. 162), a mãe falecida da sobrinha do Tomás (p. 702), a de Miss Sara (p. 357), além de progenitoras com os designativos “outra mulher” (p. 316), “uma senhora” (p. 329); n’*A Ilustre Casa*, a mãe de Barrolo (p. 115), a de Videirinha, antiga costureira da casa de Gonçalo (p. 153), e a de Manuel Duarte (p. 351); n’*A Relíquia*, a mãe falecida de Alpedrinha (p. 74), “uma mulher que chorava com uma criancinha no regaço” (p. 196), as personagens coletivas “uma fila de mulheres com filhos iam buscar água à fonte de Siloé” (p. 133), “as mulheres com filhos ao colo” (p. 136), “as mulheres que erguiam os filhos ofertando-os ao Senhor” (p. 138), e “uma mulher bela que tinha os filhos pendurados no peito” (p. 168); n’*A Correspondência*, a falecida progenitora de Carlos Fradique Mendes (p. 15) e a de Mendibal (p. 147); n’*A Cidade*, a mãe de Silvério (p. 136) e a personagem coletiva genericamente designada “as mães” (p. 230); n’*A Capital*, a mãe de Clara e Eugénia (p. 145), a da bacante (p. 375), a de Gregório (p. 387), e uma mulher que amamentava uma criança (p. 317). Neste romance temos ainda uma personagem secundária: uma velha que estava na estação (p. 93). Como se vê, a personagem feminina com o papel social de mãe tanto surge individualizada como na condição de personagem coletiva. Romances machadianos como *Esaú e Jacó* apresentam ambos os casos, enquanto *A Mão e a Luva* só tem mães individualizadas. Também em Eça, *A Relíquia*, que, curiosamente tal como *Esaú e Jacó*, para uma temática ou título bíblico, há um equilíbrio entre personagens femininas mães individuais e coletivas; mas já *A Correspondência* e *A Capital* só apresentam mães individualizadas. Em nenhum romance machadiano e queirosiano surgem personagens femininas designadas com o papel de mãe exclusivamente coletivas. Apresentamos agora dois excertos, o primeiro retirado d’*A Mão e a Luva* e o segundo d’*A Correspondência*:

Vamos nós com eles, escada acima, até à sala de visitas, onde Luís foi beijar a mão de sua mãe.

- Mamãe, disse ele, há de fazer-me o favor de mandar o chá ao meu quarto; o Estevão passa a noite comigo. (p. 10, sublinhado nosso)

Seu pai [...] morrera (quando Carlos ainda gatinhava) [...]. Seis anos depois sua mãe, senhora tão airoso, pensativa e loura [...] morria também de uma febre trazida dos campos [...]. (p. 15, sublinhado nosso)

Outras mães aparecem com designações diferentes relacionadas ou funcionais associadas, como doceira, esposa rica, esposa pobre, tia, pedinte, engomadeira, cardadeira, viúva rica, viúva, amante, e todas elas, sem exceção, sejam personagens machadianas, sejam queirosianas, têm o relevo de figurantes. Deste modo, n’*As Memórias Póstumas*, a mãe de D. Plácida é doceira: “Era filha natural de um sacristão da Sé e de uma mulher que fazia doces para fora.” (p. 138, sublinhado nosso).

Em *Helena*, a mãe de Estácio é esposa do conselheiro e cunhada de D. Úrsula:

A mãe de Estácio era diferente [...]. Vinculada a um homem que sem, embargo do afecto que lhe tinha, despendia o coração em amores adventícios e passageiros, teve a força de vontade necessária para dominar a paixão e encerrar em si mesma todo o ressentimento. (pp. 12-13, sublinhado nosso)

N'As *Memórias Póstumas*, a mãe de Brás Cubas é esposa abastada:

Minha mãe era uma senhora fraca, de pouco cérebro e muito coração, assaz crédula, sinceramente piedosa, -caseira, apesar de bonita, e modesta, apesar de abastada; temente às trovoadas e ao marido. O marido era na terra o seu deus. (p. 40, sublinhado nosso)

Ao invés, n'O *Conde d'Abranhos*, a mãe do Conde d'Abranhos é esposa de António Abranhos, embora tenha casado com um descendente da família dos Noronhas, era pobre, o que a levou a abdicar do filho para que este pudesse ter um futuro melhor:

A sua vontade, porém, encontrou formidáveis escolhos nas lágrimas de minha mãe. Separar-se do filho que ela criara ao seu peito, parecia-lhe tão doloroso como uma amputação. Lembra-me vagamente de a ver abraçada a mim, dizendo banhada em rios de lágrimas: *Ó Lipinho, que te querem levar! Ai, Lipinho, que querem fazer de ti um doutor!* (p. 27, sublinhado nosso)

N'O *Primo*, a mãe de Luísa também é tia de Basílio, a quem este chamava tia Jojó:

Tinham muita liberdade, ela e o primo Basílio. A mamã, coitadinha, toda cismática, com reumatismo, egoísta, deixava-os, sorria, dormitava: Basílio era rico, então, chamava-lhe tia Jojó, trazia-lhe cartuchos de doce... (pp. 14-15, sublinhado nosso)

N'A *Capital*, uma mãe surge como pedinte:

À esquina duma travessa, num portal, uma pobre pedia, com uma criança no regaço: ela parou, deu-lhe uma esmola: e aquela caridade simples comoveu Artur [...]. (p. 244, sublinhado nosso)

N'O *Primo*, a mãe de Juliana é amante do Sr. D. Augusto e é engomadeira:

Sua mãe fora engomadeira; e desde pequena tinha conhecido em sua casa um sujeito, a quem chamavam na vizinhança *o fidalgo*, a quem sua mãe chamava o Sr. D. Augusto. (p. 72, sublinhado nosso)

N'A *Relíquia*, a mãe de um homem esgrouviado é cardadeira em Cafarnaum:

Era Gad, rouco de indignação, clamando contra um homem esgrouviado [...] balbuciava:
- Não fui eu, não fui eu...

- Foste tu! - bradava o essénio, estampando a sandália na terra. -
Conheço-te bem. Tua mãe é cardadeira em Cafarnaum, e maldita seja
pelo leite que te deu!... (p. 177, sublinhado nosso)

N'Os *Maías*, a mãe de João da Ega é uma viúva rica e beata: “Ega andava-se formando em Direito, mas devagar, muito pausadamente - ora perdendo o ano. Sua mãe, rica, viúva e beata [...]” (p. 96, sublinhado nosso).

No mesmo romance, a mãe do conde de Gouvarinho é uma condessa rica e viúva:

Para o conde, nada havia, no nosso Portugal, como os campos do Mondego [...] e falou um momento de Formoselha, onde tinha casa, onde vivia idosa e doente sua mãe, a senhora condessa viúva... (pp. 145-146, sublinhado nosso)

E ainda na obra queirosiana de 1888, a mãe do pajem aparece também como amante:

A mãe do pajem veio daí a dias ao Ramalhete, muito insolente, gritando que o filho lhe desaparecera [...]. Então o amante da criatura interveio, ameaçadoramente. (p. 294, sublinhado nosso)

Ainda no romance supracitado, a mãe de Cruges é viúva e proprietária:

Fora pelo Dâmaso que Carlos conhecera a casa do Cruges e soubera que ele vivia lá com a mãe, uma senhora viúva, ainda fresca, e dona de prédios na Baixa. (p. 223, sublinhado nosso)

N'A *Ilustre Casa*, a mãe falecida de Gonçalo e de Graça Ramires aparece ainda como irmã, e, com a mesma relação, surge n'A *Cidade* a mãe de Joaninha, que é irmã da tia Vicência (p. 203). Ilustramos com o primeiro caso: “Seu tio Duarte, irmão de sua mãe (uma senhora de Guimarães, da Casa das Balsas) [...]” (pp. 84-85, sublinhado nosso).

Por último, n'As *Memórias Póstumas*, a mãe de Quincas Borba é viúva: “Uma flor, o Quincas Borba. [...] A mãe, viúva, com alguma coisa de seu, adorava o filho e trazia-o amimado [...]” (pp. 48-49, sublinhado nosso).

Outra categoria relacional é a de filha. Todas são figurantes, à exceção da personagem secundária filha de Videirinha (p. 378) n'A *Capital*. Assim, são figurantes em *Quincas Borba* a filha de Dr. Camacho (p. 90); em *Dom Casmurro*, a filha da senhora viúva (p. 77); n'O *Crime*, a filha de um mestre, antigo organista da Sé de Évora (p. 229); n'A *Ilustre Casa*, a filha do prior de Sacavém (p. 76) e a filha de D. Violante (p. 335); n'A *Relíquia*, as filhas do grão-sacerdote Anius (p. 147); n'Os *Maías*, a filha de um brasileiro (p. 133) e a filha do tio Abraão (p. 160); n'A *Correspondência*, a filha de um ferrador de Lorrão, antiga amada de Carlos Fradique Mendes (p. 16), e uma filha falecida de Abraão Coppo, o faustoso banqueiro de Alepo, por quem Carlos Fradique Mendes esteve apaixonado (p. 76); n'A *Cidade*, a filha do D. Teotónio (p. 202); n'A *Capital*, a filha do Carneiro (p. 121), e a filha da Sra. D. Elvira Cunha Rego (p. 193); e n'O *Conde d'Abranhos*, a filha do velho Serrão (p. 73) e as duas filhas do Conselheiro Andrade (p. 75).

Ilustramos primeiro com um passo de *Quincas Borba*: “A família era pequena; mulher, uma filha, que ia nos dezoito anos, um afilhado de nove, e para isso dava a advocacia.” (p. 90, sublinhado nosso). O caso de Eça é ilustrado com uma passagem d’*O Crime*:

O chantre conhecia um bom mestre, antigo organista da Sé de Évora, extremamente infeliz: a filha única, muito linda, fugira-lhe com um alferes para Lisboa [...]. (p. 229, sublinhado nosso)

A designação é, pois, bem explícita num e noutro autor quanto ao papel social destas personagens femininas.

A esta categoria relacional de filha podem acrescer outras como mãe, viúva, esposa, amante ou irmã, e em todos os casos o relevo escolhido por Machado e por Eça foi de figurante. Deste modo, n’*A Relíquia*, a filha de um pedreiro de Naim é mãe e viúva: “Era um pedreiro de Naim [...]. E agora, sem trabalho, com os filhos de sua filha a alimentar [...].”(p. 172, sublinhado nosso).

N’*Os Maias*, a filha do padre Correia é esposa de um proprietário rico e amante de Ega:

- Uma surpresa que tem de ir daqui a três dias para Celorico, para o dia de anos de uma criaturinha que me adotou o exílio.
- Oh, Ega!
- É horroroso, mas então? É a filha do padre Correia, filha conhecida como tal; além disso casada com um proprietário rico da vizinhança, reaccionário odioso... (p. 391, sublinhado nosso)

Ainda neste romance, a filha dos condes de Águeda é esposa do Dâmaso e aparece ainda na relação de irmã:

E foi um espanto para Carlos. O quê! O nosso Dâmaso! Casado!?... Sim, casado com uma filha dos condes de Águeda, uma gente arruinada, com um rancho de raparigas. (p. 707, sublinhado nosso)

N’*As Memórias Póstumas*, a filha de Viegas é casada: “Viegas caíra na cama, definitivamente; a filha, casada, adoecera justamente agora, e não podia fazer-lhe companhia.” (p. 159, sublinhado nosso).

Já com o papel de irmã e com o relevo diegético de figurante, aparecem em *Dom Casmurro* a do padre Cabral (p. 105) e a de Escobar (p. 134); n’*O Crime*, a da cunhada do cônego Pedroso (p. 109), a irmã entrevada da S. Joaneira (p. 129) e a irmã de Amaro (p. 135); n’*O Primo*, a irmã da viscondessinha de Azeias (p. 101); n’*A Ilustre Casa*, as três irmãs de Noronha, chamando-se a mais velha D. Adelina (p. 186); n’*A Relíquia*, a de um discípulo de Teodorico Raposo (p. 32); n’*Os Maias*, a de Cruzes (p. 141), as duas irmãs do Taveira (p. 321) e a da engomadeira de Maria Eduarda (p. 374); n’*A Cidade*, a irmã dos Albergarias (p. 202); e n’*O Conde d’Abranhos*, a outra irmã Vitorino (p. 72). O caso queirosiano ilustra-se a partir d’*O Primo*: “Basílio então começou a falar da viscondessinha de Azeias: tinha-a achado acabada; e que era

feito da irmã, da grande?” (p. 101, sublinhado nosso). No caso de Machado optámos por um excerto retirado de *Dom Casmurro*:

Ser padre é bom e santo; você conhece muitos, como o padre Cabral, que vive tão feliz com a irmã; um tio meu também foi padre, e escapou de ser bispo, dizem... Deixa de manha, Bentinho. (p. 105, sublinhado nosso)

N’A *Tragédia* surge a irmã de Camilo, que assume ainda a designação relacional de esposa de um brasileiro:

- Tinha lá uma irmã, casada com um sujeito rico que por um caso quase grotesco, era amador de pintura; era talvez o único caso semelhante, em toda a América do Sul. (p. 324, sublinhado nosso)

Com a designação relacional de irmã, esposa e mãe aparece n’A *Mão e a Luva* a figurante irmã falecida da baronesa e mãe de Jorge:

Jorge era o seu único parente de sangue - filho de uma irmã que vivera infeliz e mais infelizmente morrera, não repudiada, mas aborrecida do marido, circunstâncias que lhe tornava caro aquele moço. (p. 97, sublinhado nosso)

A esta designação de irmã acrescentam os nossos romancistas as relações de filha, viúva, beata, mãe, sobrinha ou esposa, mas sempre com o relevo diegético de figurante. Vejamos, pois, como aparece figurada n’Os *Maias* a irmã de João da Ega em termos de enquadramento relacional:

Sua mãe [...] retirada numa quinta ao pé de Celorico de Bastos com uma filha, beata, viúva e rica também, tinha apenas uma noção vaga do que o Joãozinho fizera, todo esse tempo em Coimbra. (p. 96, sublinhado nosso)

Em *Helena*, uma moça de vinte e três é filha do Coronel Machado e irmã de um rapaz de vinte anos: “Tinha dous filhos, um rapaz de vinte anos, que estudava em S. Paulo, e uma moça de vinte e três, mais prendada que formosa.” (p. 24, sublinhado nosso).

N’A *Cidade*, a irmã da tia Vicência é mãe de Joaninha: “A mãe dela era a única irmã da tia Vicência, e morreu muito nova.” (p. 203, sublinhado nosso).

N’A *Ilustre Casa*, a irmã do duque de Clèves é sobrinha do duque de Borgonha e Brabante e aparece ainda como esposa: “Enfim casara com uma irmã do duque de Clèves, uma tremenda senhora, sobrinha do duque de Borgonha e Brabante.” (p. 318, sublinhado nosso).

Já com a designação relacional de tia e com o relevo diegético de figurante encontramos n’O *Crime* as tias de Agostinho (p. 245) e a tia das Gansosas (p. 845); n’O *Primo*, a do visconde Reinaldo e a de Joana (p. 322); n’A *Tragédia*, a do Tolomeu (pp. 79-80) e uma velha de D. João da Maia (p. 258); n’Os *Maias*, a de Sá Nunes (p. 131) e a de uma atriz (p. 113); n’A

Correspondência, a de Carlos Fradique Mendes (p. 132); e n’*O Conde d’Abranhos*, a falecida da esposa de um tal Bento (p. 77). Ilustremos com um passo de Eça, uma vez que, como confirmado, não há caso paralelo em Machado: “Tivera a estúpida ideia de ir visitar uma tia - que o fizera logo membro de uma associação para não sei que diabo de creche, e que lhe pregara moral!” (p. 270, sublinhado nosso).

N’*A Relíquia* surge ainda a tia da irmã do condiscípulo de Teodorico Raposo com a função de comendadeira, satirizada pelo narrador. Também esta personagem é figurante: “Hoje era festa, a irmã tinha ido passar o dia com uma tia, uma comendadeira.” (p. 32, sublinhado nosso).

A Mão e a Luva apresenta como tia e professora a tia de Estevão:

- Há dois anos que nos não vemos, creio eu?
- Há dois anos - murmurou Estevão abafando um suspiro.
- Já está formado, não? Lembra-me ter lido o seu nome...
Estou formado. Sabe que era o desejo maior de minha tia... (p. 29, sublinhado nosso)

A designação relacional de sobrinha surge em *Helena* nas duas sobrinhas solteiras da madrinha de Eugénia (p. 78); n’*O Crime* em duas sobrinhas do padre Natário (p. 851) e n’ *A Ilustre Casa* em outras duas sobrinhas de D. Casimira (p. 174). Desta feita, todas são figurantes. O primeiro caso é retirado do romance machadiano: “A madrinha de Eugénia [...] flanqueada por duas sobrinhas solteiras [...]”(p. 78, sublinhado nosso). O passo seguinte é retirado d’*A Ilustre Casa*:

-A D. Casimira é gorda, mas muito asseada. [...] As serigaitas são simplesmente as sobrinhas, duas raparigas alegres que gostam de rir e de troçar... (p. 174, sublinhado nosso)

O relevo de figurante mantém-se quando à relação de sobrinha se acrescenta outro parentesco ou condição. Deste modo, n’*A Correspondência*, a sobrinha de D. Angelina é mãe de Vidigal: “Vidigal, filho de uma sobrinha de D. Angelina [...]” (p. 16, sublinhado nosso). E n’*A Cidade*, a sobrinha dos Trêves está noiva: “[...] escolher um presente de noivado para a sobrinha dos Trêves [...]”(pp. 38-39, sublinhado nosso).

A designação relacional “prima” ou melhor “primas” pode ser encontrada n’*A Tragédia* com o relevo de figurante: “- Ora, sebo! - E abrindo os braços - Aí está! [...] caixilhos de Margoteau e admiração das primas!” (p. 127, sublinhado nosso).

Já como prima e enfermeira associado ao relevo diegético de figurante temos n’*O Crime* a parente de Amélia: “Uma tarde, que fora visitar uma prima enfermeira no hospital [...] ...” (p. 371, sublinhado nosso).

Passemos agora à designação relacional de avó, com ou sem outro qualificativo. Todas as personagens femininas machadianas e queirosianas que se encaixam neste perfil são figurantes. N’*As Memórias Póstumas de Brás Cubas*, aparece em pano de fundo uma avó do capitão do navio (p. 62); em *Quincas Borba*, a de Rubião e de Maria da Piedade (p. 11) e a de D. Tonica (p. 126);

em *Esaú e Jacó*, a de Flora (p. 168) e a do velho lojista (p. 46); n' *O Crime*, a de Amaro (p. 135); n' *O Primo*, a de Jorge (p. 318); n' *A Tragédia*, “as avós devotas” (p. 231); n' *A Ilustre Casa*, a avó de Sanches Lucena, esposa de Manuel Sanches (p. 135), e uma avó Ramires, já viúva, que casara em França com o conde de Tancarville (p. 318). Apresentamos dois excertos, o primeiro retirado de *Esaú e Jacó* e o segundo d' *O Primo*:

- Há-de perdoar, mas é que esta outra gravura custou-me mais caro, redarguiu o velho lojista [...].
- Ou quis sê-lo não sei bem... Que eu de histórias, apenas conheço a dos mouros que aprendi na minha terra com a avó, alguns bocados em verso. (p. 46, sublinhado nosso)

O *quarto dos baús* tinha uma janela nas traseiras; era alto e espaçoso; guardavam-se ali os oleados de Jorge, as suas malas, os paletós velhos e veneráveis baús do tempo da avó, de couro vermelho com pregos amarelos. (p. 318, sublinhado nosso)

Como avó excêntrica e rica conta-se n' *Os Maias* a antepassada de Mac Gren. Esta é a que se destaca mais em termos de figuração pela excentricidade, mas o parco investimento na sua descrição e ações redu-la ao relevo diegético de figurante:

Namorara-se dela logo com o ardor [...] porque Mac Gren, menor ainda, vivia sobretudo das liberdades de uma avó excêntrica e rica que o adorava, e que habitava a Provença numa vasta quinta onde tinha feras em jaulas... (p. 517, sublinhado nosso)

No universo romanesco machadiano e eciano só uma sogra aparece assim designada. Assim, n' *A Ilustre Casa* temos a figurante “sogra do Dr. Venâncio” (p. 107). Não encontramos caso paralelo em Machado.

A designação relacional de cunhada é atribuída também a meia dúzia de figuras machadianas e queirosianas: em *Helena*, uma cunhada da madrinha de Eugénia (p. 78); n' *O Crime*, a do cônego Pedroso (p. 109); n' *O Primo*, a do Cunha (p. 257); n' *A Ilustre Casa*, a de Melo Alboim (p. 233) e n' *A Capital*, a da dona do Hotel. Ilustramos com passo de *Helena*: “A madrinha de Eugénia [...] flanqueada por duas sobrinhas solteiras, uma cunhada, um primo, dous filhos destes e uma vintena de afilhados.” (p. 78, sublinhado nosso). E com um passo d' *A Capital*: “- A Senhora? A Senhora está para o Campo Grande, com a cunhada.” (p. 385, sublinhado nosso).

Como cunhada e professora encontramos ainda, n' *Os Maias*, a cunhada da mulher do pai de Afonso, senhora irlandesa de alta instrução, professora de inglês de Afonso da Maia, também ela figurante:

As lágrimas da mamã amoleceram-no; sobretudo as razões de uma cunhada de sua mulher, que vivia com eles em Benfica, senhora irlandesa de alta instrução, Minerva respeitada e tutelar, que ensinara inglês ao menino e o adorava como um bebé. (p. 16, sublinhado nosso)

Por outro lado, há um extenso rol de personagens femininas nestes dois autores que só recebem a designação relacional de viúva, sempre com o relevo diegético de figurante. Assim, surge n’*A Mão e a Luva* uma senhora viúva (p. 91); em *Quincas Borba*, “certa viúva, que brilhara entre 1840 e 1850” (p. 145), e a do Mendes (p. 78); n’*O Crime*, a do Morais (p. 485); n’*A Tragédia*, a do coronel (p. 74), a que casou com um brasileiro (p. 179), e a personagem coletiva “as viúvas” (p. 84) e n’*A Correspondência*, a de Pacheco (p. 168). Apresentamos primeiro um excerto d’*A Tragédia*: “- São as piores. Na índia, é a viúva do coronel. A viúva do coronel é terrível.” (p. 74, sublinhado nosso). Já o excerto seguinte é retirado de *Quincas Borba*:

As senhoras escolhidas não eram da roda da nossa dama, e só uma a cumprimentava; mas, por intermédio de certa viúva, que brilhara entre 1840 e 1850, e conservava do seu tempo as saudades e o apuro, conseguira que todas entrassem naquela obra de caridade. (p. 145, sublinhado nosso)

A tendência dos dois romancistas parece ser a de situar estas personagens femininas no patamar social das classes privilegiadas. Por exemplo, como viúva abastada e noiva surge n’*A Capital* a viúva rica que ia casar com o advogado Silveira:

Aí o seu velho amigo, o advogado Silveira, que rompera com o «Campeão», e ia casar com uma viúva rica que fascinara em Espinho, irritou-o com conselhos práticos, muito burgueses: «a vida não era poesia! Era necessário tratar do pão!» (pp. 113-114, sublinhado nosso)

Igualmente referida como viúva, a que acrescem os designativos de doente e mãe conta-se, em *Dom Casmurro*, a figurante na seguinte passagem: “A enferma era uma senhora viúva, tísica, tinha uma filha de quinze ou dezasseis anos, que estava chorando à porta do quarto.” (p. 77, sublinhado nosso).

Só há duas distinções de comadre na totalidade do universo romanesco Machadiano e queirosiano com este tipo de designação. Sendo assim, como comadre surge em *Quincas Borba* a personagem secundária Angélica (p. 23), e n’*A Cidade*, a comadre de Melchior (p. 156), com o relevo de figurante. Eis o passo de Machado: “- Agora, que já acabou a obrigação, vou dá-lo à comadre Angélica.” (p. 23, sublinhado nosso). A personagem queirosiana surge na seguinte passagem:

Ao latir dos rafeiros, quando transpus o portal solarengo, a comadre do Melchior acudiu dos lados do curral, com um alguidar de lavagem encostado à cintura. (p. 156, sublinhado nosso)

Novamente com o relevo diegético de figurante com a designação relacional de afilhada aparece n’*O Crime* uma personagem feminina dependente da mãe do padre Joaquim:

O cônego tinha parado:

- Ora histórias! Então o padre Joaquim vive debaixo das mesmas telhas com a afilhada da mãe? (p. 109, sublinhado nosso)

O contexto linguístico (neste caso, um verbo) permite noutro romance eciano, *A Cidade*, acrescentar à designação de afilhada a função de cozinheira. Trata-se de uma figurante que é afilhada de Melchior e cozinheira de Jacinto em Tormes: “- Bravo! Quem te cozinha? - Uma afilhada do Melchior.” (p. 166, sublinhado nosso). Neste caso, as afilhadas aparecem apenas no romance queirosiano.

Com a designação relacional de parente e sempre com o relevo diegético de figurante surge em *Helena* a parenta velha de Mendonça (p. 60) e uma das parentas de Carlos Barreto (p. 28), e, n’*O Primo*, a parente de Juliana (p. 73). Eis o excerto de Machado de Assis: “Carlos Barreto deu a Eugénia a agradável notícia de que trouxera a seu pai um convite para o baile que daria no sábado próximo uma de suas parentas.” (p. 28, sublinhado nosso). Já a personagem queirosiana surge no seguinte passo:

Desde rapariga a sua ambição fora ter um negociozito [...], o mais que conseguira juntar foram sete moedas ao fim de anos; tinha então adoecido; com o horror do hospital fora tratar-se para casa de uma parenta [...]! (p. 73, sublinhado nosso)

Figurante novamente, e designada apenas como noiva, aparece n’ *A Mão e a Luva* esta personagem feminina:

Mas a inveja da morte e a inveja da inocência forma ainda substituídas pela inveja da felicidade, quando ao recolher-se viu as janelas abertas de uma casa vizinha, e a sala iluminada, e uma noiva coroada de flores de laranjeira, a sorrir para o noivo, que sorria igualmente para ela, ambos com o sorriso indefinível e único da ocasião. (pp. 84-85, sublinhado nosso)

2.3.2.2 Relação de trabalho

Sem qualquer designação onomástica e apenas designadas pela sua função profissional ou ocupacional aparecem inúmeras personagens femininas machadianas e queirosianas, quase sempre com o relevo diegético de figurantes, até porque prescindir de uma apelação retira figuratividade a uma personagem. Com a designação relacional de função de religiosa encontramos várias personagens femininas em Eça, mas não em Machado. Assim, surgem n’*O Crime* a “freira que tinha morrido de amores” (p. 225), uma madre (p. 225), uma velha mestra de Amélia (p. 225), a escritã do convento (p. 225), a mestra de cantochão (p. 225) e as freiras de Santa Joana de Aveiro (p. 225); n’*A Tragédia*, as canonisas (p. 47); n’*Os Maias*, a madre superiora do convento ao pé de Tours (p. 515), as mestras do convento (p. 515) e duas irmãs de caridade (p. 64); n’*A Ilustre Casa*, uma monja (p. 418); e n’*A Relíquia*, uma irmã da caridade (p.

84), uma carmelita (p. 100), duas religiosas (p. 89), e a confraria de mulheres devotas que faziam um vinho forte de Tharses (p. 193):

Fora nos jardins do convento, onde havia lindos lilases, que a mamã se separara dela numa paixão de lágrimas; e ao lado esperava, para a consolar decerto, um sujeito muito grave, de bigodes encerrados, a quem a madre superiora falava com veneração. (p. 515, sublinhado nosso)

Referida na condição de professora surge em *Dom Casmurro* “uma professora do Rio Grande”:

Uma professora do Rio Grande, que foi connosco, ficou de companhia a Capitu, ensinado a língua materna a Ezequiel, que aprenderia o resto nas escolas do país. (p. 297, sublinhado nosso)

Designada como enfermeira conta-se n’*A Tragédia* uma personagem feminina ligada diegeticamente a Victor (p. 350) e n’*Os Maias* encontramos duas enfermeiras que cuidavam do napolitano (p. 42). Ilustramos apenas a partir do primeiro romance supracitado, até porque, como podemos constatar, se professora está ausente em Eça, enfermeira está-o em Machado:

Durante vinte e cinco noites, Timóteo e Clorinda não se deitaram e no dia em que Victor pôde dar o seu primeiro passeio, em volta do quarto, apoiado à enfermeira [...]. (p. 350, sublinhado nosso)

A *Correspondência* refere “poetisas” para designar, aparentemente, todas as mulheres que se dedicam à lírica: “Mas é a verdade, meu Bento! Vê quantos preferem ser injuriados a serem ignorados! (Homenzinhos de letras, poetisas, dentistas, etc.)” (p. 221, sublinhado nosso).

Já n’*Os Maias* aparece uma personagem secundária designada como “secretária da Legação da Rússia” ou “secretariazinha da Rússia”:

Era a propósito da secretária da Legação da Rússia, com quem ele encontrara nessa manhã o conde conversando ao Calhariz. Ega achava-a deliciosa, com o seu corpinho nervoso e ondeado, os seus grandes olhos garços... E o conde que a admirava também, gabava-lhe sobretudo o espírito, a instrução. (p. 403, sublinhado nosso)

A designação de proprietária, com as variantes “patroas” e “dona”, e quase sempre com o estatuto de figurante, surge em vários romances queirosianos. Assim, aparecem n’*O Primo* “as patroas” (p. 74); n’*Os Maias*, duas matronas, donas de casa de hóspedes (p. 711); e n’*A Capital*, a dona do Hotel (p. 385). N’*O Primo*, temos ainda com o relevo de personagem secundária a patroa do “Paraíso”, que aluga casas (p. 201). Ilustramos apenas a partir do último romance citado, uma vez que não encontramos paralelo em Machado:

Uma voz adocicada, cheia de ss melífluos, ciciou baixo. Luísa ouviu vagamente: - Sossegadinhos, suas chavezinhas...
- Bem, bem! - disse Basílio apressado, batendo com a porta.

- Quem é?
- É a patroa. (p. 201, sublinhado nosso)

Como proprietária e condiscípula aparece em *Iaiá Garcia* uma antiga condiscípula de Estela, fundadora de um estabelecimento de ensino:

Uma antiga condiscípula de Estela, residente no norte de São Paulo, aceitava a proposta que esta lhe fizera, de ir dirigir-lhe o estabelecimento de educação que ali fundara desde alguns meses. (p. 174, sublinhado nosso)

As *Memórias Póstumas de Brás Cubas* apresenta quitandeiras, figuras tipicamente populares e ainda hoje muito presentes nas ruas do Rio de Janeiro: “Eu nada peço, a não ser dinheiro; dinheiro sim, porque é necessário comer, e as casas de pasto não fiam. Nem as quitandeiras.” (pp. 118-119, sublinhado nosso).

Designada como lojista surge uma personagem feminina n’*A Tragédia*:

O pátio abria, por uma porta lateral, para uma loja de retroseiro, e decerto, a mãe, uma boa criatura, fresca e alegre, que era a lojista que Timóteo conhecia, se descuidara um momento, e o pequerruchinho ia atravessar pelo pátio fora... (p. 39, sublinhado nosso)

N’*A Correspondência* aparece uma hospedeira quando Fradique está na Palestina: “[...] a hospedeira que nos acolhe, atirando, para passarmos, um tapete ante o limiar da sua morada [...]” (p. 189, sublinhado nosso).

N’*A Relíquia* há uma ramalheteira do Egito:

Eu conhecera Topsis em Malta, uma fresca manhã, estando a comprar violetas a uma ramalheteira que tinha já nos olhos grandes um langor muçulmano [...]. (p. 72, sublinhado nosso)

Temos n’*Os Maias* a governanta de Pedro da Maia e Maria Monforte (p. 48), e n’*A Capital*, a da casa onde vivia Concha (p. 326). Ilustramos com um passo do último romance citado, já que não encontramos caso paralelo em Machado: “A governanta, que se declarou comovida, levou Artur para um quarto, e ali, durante vinte minutos, foi-lhe mostrando dívidas da Concha [...] ...” (p. 326, sublinhado nosso).

Outra função muito presente nos romances machadianos e queirosianos é a de ama, como reflexo de uma realidade sociológica burguesa e aristocrática oitocentista: nas camadas de elite as mães, e os pais muito mais, tinham uma relação distante em relação aos filhos. Isso sucedeu com o próprio Eça³⁷⁶. As crianças ficavam ao encargo de amas, que, como mulheres do povo, não tinham importância social para os seus patrões. Assim, aparecem em *Esaú e Jacó* as amas dos filhos de Natividade (pp. 20-21); n’*O Primo*, uma ama vestida de lavradeira (p. 263); n’*A Tragédia*, uma ama (p. 26), a de Victor (p. 33) e uma velha ama (p. 206); n’*Os Maias*, “uma

³⁷⁶ Cf. Maria Filomena Mónica, Eça de Queirós, pp. 13-18.

ama” (p. 342), uma que estava na estação (p. 368) e a aia italiana de Maria Eduarda (p. 514); n’A *Correspondência*, as aias de Varia Lobrinska (p. 98); n’A *Cidade*, a aia de Sra. D. Angelina Fafes (p. 13); n’A *Capital*, a ama do filho de D. Galateia (p. 127), e uma inglesa (p. 310); e n’O *Conde d’Abranhos*, a do filho do Conde que dá título ao romance (p. 124). N’Os *Maias* conta-se ainda como personagem secundária a ama de Carlos da Maia (p. 49). Transcrevemos o passo de *Esau e Jacó*, onde tais personagens são apresentadas: “As amas, apesar de os distinguirem entre si, não deixavam de querer mal uma à outra, pelo motivo da semelhança dos “seus filhos de criação.” (pp. 20-21, sublinhado nosso). Apresentamos ainda um excerto d’Os *Maias*: “- Como se chama ele? - Carlos Eduardo - murmurou a ama.” (p. 49, sublinhado nosso).

Como ama e amante encontramos n’O *Primo* a ama que vive com o Couceiro: “E tudo o Couceiro, o que está com a ama.” (p. 155, sublinhado nosso).

Com a designação de criada e o relevo de figurante aparece em *Helena* “uma preta velha”, criada do pai de Helena (p. 115); em *Quincas Borba*, “uma criadinha” de D. Fernanda (p. 265); n’O *Crime*, a do padre José Miguéis (p. 99), a do cônego Dias (p. 103), a dos tios de Amaro (p. 145), a do cônego Campos (p. 381) e a personagem coletiva “as criadas” (p. 115); n’O *Primo*, a “rapariguita vesga”, criada do conselheiro (p. 339), a do Bilro (p. 32), a que trabalha numa casa vizinha à de Julião (p. 208) e as personagens coletivas “as criadinhos de dentro” (p. 220) e as companheiras de trabalho de Juliana (p. 74); n’A *Tragédia*, a criada dos pais de Victor (p. 33), “uma criadita” (p. 41) e “a criada” (p. 48); n’Os *Maias*, as criadas portuguesas de Afonso da Maia e de D. Maria Eduarda Runa (p. 19), uma criada (p. 26), a francesa de Maria Monforte (p. 43), a italiana de Maria Monforte (p. 48), as das irmãs Silveira (p. 82), a de Raquel Cohen (p. 135), a do Ramalhete (p. 287), a do Cruges (p. 224), a escocesa da condessa de Gouvarinho (p. 144), uma criada (p. 223), a de Sr. Cohen (p. 287), a de Miss Jones (p. 305), “uma criadita” de Maria Eduarda e da mãe (p. 520), a *femme de chambre* de Maria Eduarda (p. 162) e a criada de Vilaça (p. 638); n’A *Ilustre Casa*, a criada de D. Ana Lucena (p. 307), a de Gouveia (p. 307), uma de Graça Ramires e Barrolo (p. 345) e a personagem coletiva as criadas da casa de Graça Ramires e Barrolo (p. 347); n’A *Correspondência*, a criada transmontana de D. Paulina Soriana (p. 176); n’A *Cidade*, uma moça, criada de Jacinto em Tormes (p. 147) e a personagem coletiva “um bando alvoraçado de mulheres”, criadas de Jacinto em Tormes (p. 144); n’A *Capital*, a criada das tias de Artur (p. 114), duas criadas das tias de Artur (p. 120), uma criada (p. 223), “criadas que iam à fonte” (p. 137), criada no Hotel Espanhol (p. 317), uma velha que servia Artur (p. 325), a que se tinha tornado íntima de Concha (p. 329) e as de D. Joana Coutinho (p. 257); e n’O *Conde d’Abranhos*, as criadas em casa de D. Laura Amado (p. 69). A par destas aparecem com o relevo de personagens secundárias a criada de Sofia e Palha (p. 164) em *Quincas Borba*; a de D. Josefa (p. 519) n’O *Crime*; e a rapariguita sardenta, que é criada de Sebastião (p. 390) n’O *Primo*. Ilustramos com um passo retirado de *Helena*: “A porta abriu-se e apareceu uma preta velha trazendo nas mãos uma bandeja. A criada estacou a meio caminho.” (p. 115, sublinhado nosso). Os três passos seguintes são retirados, respetivamente, de *Quincas Borba*, d’O *Crime* e d’O *Primo*:

De repente, a criada, que estava na outra sala, ouvindo rumor de alguma coisa que se quebrava, correu à de visitas, e viu a ama sozinha de pé.

- Não é nada - disse-lhe esta.

- Pareceu-me que ouvi... (p. 164, sublinhado nosso)

Ao outro dia cedo, a sr.^a D. Josefa Dias que entrara, havia pouco, da missa, ficou muito surpreendida, ouvindo a criada que lavava as escadas dizer de baixo:

- Está aqui o senhor padre Amaro, sr.^a D. Josefa! (p. 519, sublinhado nosso)

- O Sr. Sebastião? - perguntava Luísa à rapariguita sardenta, que correra a abrir a porta.

E ia entrando pelo corredor.

- Na sala - disse a pequena. (p. 390, sublinhado nosso)

Com os estatutos de criada e amante temos n’*O Primo* a criada e amante do conselheiro Acácio:

Citava muito. Era autor. E sem família, num terceiro andar da Rua do Ferregial, amancebado com a criada, ocupava-se de economia política: tinha composto os *Elementos Genéricos da Ciência da Riqueza e Sua Distribuição* [...]. (p. 35, sublinhado nosso)

O Crime apresenta a criada e rececionista do Dr. Gouveia:

- O senhor doutor está? Perguntou ele quase alegre, à criada que no pátio estendia a roupa ao sol.

- Está na consulta, sr. Joãozinho, faça favor de entrar. (p. 577, sublinhado nosso)

Como servente encontramos, n’*Os Maias*, a figurante “a servente”: “E, enquanto não vinha a tipóia fechada que a servente correra a chamar [...]” (p. 648, sublinhado nosso). Com a categoria de servente associada à de mãe surge n’*A Capital* a seguinte personagem:

Uma noite que o *Cenáculo* discutia furiosamente Lutero e a Reforma, sentiram-se ao fundo da escada os gritos do filho da servente, espancado por futricas. (p. 104, sublinhado nosso)

Já com a designação de cozinheira, e com o relevo de figurante surge n’*O Primo* a de D. Felicidade (p. 87); n’*A Tragédia*, a de Genoveva (p. 43); n’*Os Maias*, “a cozinheira” (p. 294), a alemã (p. 300), a preta da tia Vilar (p. 399), a alsaciana (p. 534); e n’*A Capital*, a cozinheira da casa onde vivia Concha (p. 326). Ilustramos com o excerto d’*A Tragédia*:

Era avara, qualidade preciosa numa casa desarranjada e, ao arrumar as contas da cozinheira, discutia com ela até aos últimos reais, no verificar os preços. (p. 43, sublinhado nosso)

Com o estatuto de cozinheira e esposa encontramos n’*Os Maias* a cônjuge de D. Diogo:

E através do Rossio, andando mais devagar, recordavam outros desaparecimentos: a D. Maria da Cunha, coitada, que acabara hidrópica; o D. Diogo, casado por fim com a cozinheira; o bom Sequeira, morto uma noite numa tipóia, ao sair dos cavalinhos... (pp. 709-710, sublinhado nosso)

Como sopeira e figurante temos n'*O Primo* a seguinte personagem:

Tinha além disso muitas relações, infinitas condescendências: celibatários maduros iam entender-se com ela, para o confortozinho de uma sopeira gordita e nova [...]. (p. 221, sublinhado nosso)

Já designadas apenas como atriz surgem bastantes personagens femininas em romances queirosianos, mas não em Machado. Deste modo, com o relevo de figurante, temos n'*O Primo* uma “atrizita do Ginásio” que vivia com Ernestinho (p. 37); n'*A Tragédia*, a “atriz gorda do Príncipe Real” (p. 18), a atriz que desempenha o papel de rainha gorda na peça de teatro (p. 14) e “cinco mulheres enxovalhadas” na peça de teatro (p. 19); n'*Os Maias*, n'*A Relíquia*, as atrizes (p. 113, p. 273); e n'*A Capital*, a rapariguita atriz (p. 232), e a personagem coletiva “as atrizes” (p. 150). Ilustramos com um passo do último romance supracitado, uma vez que não há paralelo em Machado: “- Você percebe, Savedra, a rapariguita tem talento, é necessário animá-la. Vai ter um papel na Princesa Juska...” (p. 232, sublinhado nosso). À função de atriz acresce a de amante n'*Os Maias*, uma personagem feminina que atua no Príncipe Real, ex-amante de Dâmaso Salcede:

Depois gozou uma tragédia: uma atriz do Príncipe Real, uma montanha de carne, apaixonada por ele, numa noite de ciúme e de genebra, engoliu uma caixa de fósforos; naturalmente daí a horas estava boa, tendo vomitado abominavelmente sobre o colete do Dâmaso, que chorava ao lado - mas desde então este homem de amor julgou-se fatal! (p. 197, sublinhado nosso)

Com o relevo de figurante aparecem n'*A Tragédia* várias dançarinas (p. 15); n'*A Correspondência*, “uma almée” (p. 50) e as almées (p. 50); n'*A Cidade*, as dançarinas do Moulin Rouge (p. 104); e n'*A Capital*, as cancanistas francesas no Casino (p. 94) e as dançarinas (p. 139). Ilustre-se com um passo do segundo romance suprarreferido: “Já por sobre a turba atirava, aos brados, o nome de Fradique - quando topei com ele olhando placidamente uma almée que dançava...” (p. 50, sublinhado nosso).

Em *Dom Casmurro* encontramos as cantoras (p. 213); n'*A Tragédia* e n'*A Capital*, as coristas (p. 14), e as “pequenas dos coros” (p. 150); n'*O Primo*, as cantoras (p. 130); n'*Os Maias*, a segunda dama (p. 140) e uma senhora de Málaga (p. 659). Vejam-se dois exemplos, o primeiro retirado de n'*A Capital*: “- E depois, menino, estando-se de dentro com as actrizes, com as pequenas dos coros, apanha-se do bom, e grátis...” (p. 150, sublinhado nosso). O segundo retirado de *Dom Casmurro*:

- Esquece. A Europa dizem que é tão bonita, e a Itália principalmente. Não é de lá que vêm as cantoras? Você esquece-me, Bentinho. E não haverá outro meio? Dona Glória está morta para que você saia do seminário. (p. 213, sublinhado nosso)

Associado ao papel social de cantora surge o de concubina n’A *Ilustre Casa*, uma corista de S. Carlos que tem um caso com o ministro do Reino:

O pai de Gonçalo, ora regenerador, ora histórico, vivia em Lisboa no Hotel Universal, gastando as solas pelas escadarias do Banco Hipotecário e pelo lajedo da Arcada, até que um ministro do Reino, cujá concubina, corista de S. Carlos, ele fascinara, o nomeou [...] governador civil de Oliveira. (pp. 76-77, sublinhado nosso)

Com a função profissional de tocadora de música e figurante encontramos n’A *Relíquia* várias raparigas que tocavam harpa e outras que tocavam tamborino:

Atrás dele, raparigas, pulando compassadamente sobre a ponta ligeira das sandálias, feriam com dolência harpas leves; outras, rolando sobre si, batiam de alto os tamborinos - e as suas manilhas de prata brilhavam no pó que os seus pés levantavam, sob a roda das túnicas enfunadas... (p. 137, sublinhado nosso)

N’A *Tragédia*, são circenses e com o relevo diegético de figurantes “uma amazona do antigo circo de Salitre” (p. 280) e uma volteadora (p. 335). A primeira surge no seguinte passo: “E contou longamente o caso dos seus amores com uma amazona do antigo circo do Salitre, «uma fera!» ”(p. 280, sublinhado nosso).

Como parteira e figurante surge n’O *Crime* a parteira do filho do Guedes (p. 989) e n’O *Conde d’Abranhos*, a de D. Virgínia (p. 129). Ilustramos apenas com o primeiro caso, já que não encontramos caso paralelo em Machado: “Mas foi toda uma atrapalhação para fazer as unções: a parteira comovida não atinava a desapertar os laçarotes do chambre [...]” (p. 989, sublinhado nosso).

Como mulher que fazia abortos e figurante temos n’O *Primo* a velha da Travessa da Palha:

Uma mulher com filhos está inútil para tudo, está atada de pés e mãos! Não há prazer na vida. É estar ali a aturá-los... Credo! Eu? Que Deus não me castigue, mas se tivesse essa desgraça parece-me que ia ter com a velha da Travessa da Palha! (p. 171, sublinhado nosso)

Designada como curandeira e figurante aparece n’O *Primo* uma mulher de virtude:

Mas porque se não resolvia a Sr.^a Juliana a ir à mulher de virtude? Era a saúde certa. Morava ao Poço dos Negros; tinha orações e unguentos para tudo. (p. 70, sublinhado nosso)

Referida enquanto lavadeira e figurante surge em *Esaú e Jacó* e n’O *Crime* a personagem coletiva “as lavadeiras” (p.5 e p. 303, respetivamente). N’O *Primo*, encontramos a lavadeira de

Luísa e Jorge (p. 12), uma lavadeira que tinha sido desonrada por um fidalgo (p. 192) e a vizinha de Juliana (p. 73). Como se vê, Machado e Eça comungam estas personagens, modelizam uma profissão que muitas mulheres do povo tinham de abraçar por condições económicas no século XIX. Vejam-se dois casos retirados de *Esaú e Jacó* e *d'O Primo*:

A manhã trazia certo movimento; mulheres, homens, crianças que desciam ou subiam, lavadeiras e soldados, algum empregado, algum lojista, algum padre [...]. (p. 5, sublinhado nosso)

[...] esteve a olhar muito amorosamente o seu pé pequeno, branco como leite, com veias azuis, pensando numa infinidade de coisinhas: - em meias de seda que queria comprar, no farnel que faria a Jorge para a jornada, em três guardanapos que a lavadeira perdera... (p. 12, sublinhado nosso)

Com o relevo diegético de figurante surgem várias costureiras ou modistas, ou não fossem elas o reflexo de uma classe social que servia a mulher burguesa oitocentista, o que é válido para Machado e Eça. Assim, surge em *Helena* a modista de Eugénia (p. 77); em *Quincas Borba*, a costureira da mulher do moço da Rua dos Inválidos (p. 141); em *Esaú e Jacó*, a de Natividade (p. 39); n'A *Tragédia*, a personagem coletiva “as costureiras” (p. 119); n'Os *Maias*, a modista (p. 24), “raparigas sérias”, qualificadas como costureiras sendo uma delas filha de um tal Simões (p. 637), e as modistas (p. 453); n'A *Ilustre Casa*, a costureira do Silva (p. 449); n'A *Capital*, a modista de Concha (p. 348), e as modistas (p. 287); e n'O *Conde*, a costureira de roupa branca da virtuosa dama (p. 108). Ao lado destas, encontramos ainda em *Quincas Borba* a personagem secundária uma das costureiras que fizeram os vestidos de luto de Sofia e Maria Benedita (p. 146). Ilustramos com um passo de *Quincas Borba* e outro d'O *Conde*:

Uma das costureiras dobrou a costura, arrecadou apressadamente retalhos, tesouras, carretéis de linha, de retrós. Era tarde, ia-se embora. -Dondon, espera um bocado que eu vou também. (p. 146, sublinhado nosso)

O luxo, que promove a prosperidade industrial, é tão refinado, que custam contos de réis as *robes de chambre* do Sr. Duque de Morny e a dívida de uma virtuosa dama, à sua costureira de roupa branca, ultrapassa a soma fabulosa de noventa e seis mil cruzados! (p. 108, sublinhado nosso)

Com o relevo diegético de figurante surge a engomadeira. Contam-se n'Os *Maias* “uma engomadeira” (p. 103), e a de Maria Eduarda (p. 374); e n'O *Conde d'Abranhos*, a engomadeira em casa de Adelaide Gervásio (p. 93). Deixamos um excerto retirado do primeiro romance supracitado para ver como estas personagens surgem no tecido narrativo:

Carlos até fizera anunciar o consultório nos jornais; quando viu, porém, o seu nome em letras grossas, entre o de uma engomadeira à Boa Hora e um reclamo de casa de hóspedes - encarregou o Vilaça de retirar o anúncio. (p. 103, sublinhado nosso)

N'A *Capital*, com o relevo de personagem secundária, surge a estanqueira grávida: “Não se conteve, entrou num estanco próximo, comprou fósforos, charutos, - e perguntou negligentemente à estanqueira, quem vivia ali naquela casa.” (p. 281, sublinhado nosso).

Também personagem secundária, figura n'A *Capital* uma vivandeira. Esta função, isto é, mulher que vende mantimentos em feiras, não surge associada a nenhuma personagem feminina machadiana, daí apenas apresentarmos um passo de Eça:

Encontraram o Melchior abancado com uma vivandeira magrinha, que parecia prudente e metódica: e os dois amigos, depois de se terem a um canto, consultado sobre os fundos, decidiram uma ceia, num gabinete. (p. 374. Sublinhado nosso)

Com o papel social de carvoeira, grávida e mãe encontramos n'O *Primo* a figurante uma carvoeira, que está grávida e é mãe de três crianças:

Da loja, por baixo da casa Azevedo, veio a carvoeira, enorme de gravidez bestial, o cabelo esguedelhado em repas secas, a cara oleosa e enfarruscada, com três pequenos meio nus, quase negros, chorões e hirsutos, que se lhe penduravam da saia de chita. (p. 28, sublinhado nosso)

Como padeira, mãe, vizinha e amiga e com o relevo diegético de figurante surge no mesmo romance a mãe de Sebastião, que fora padeira e que é amiga da mãe de Jorge:

A inclinação de Sebastião era pela música. Sua mãe, por conselhos da mãe de Jorge, sua vizinha e sua íntima, tomou-lhe um mestre de piano; logo desde as primeiras lições, a que ela assistia com enfeites de veludo vermelho e cheia de jóias [...]. (p. 118, sublinhado nosso)

Figura n'A *Cidade* com o relevo de personagem secundária a porteira do prédio onde morava Madame Colombe que também é esposa:

Rolei pelos degraus, com o fragor e a incoerência de uma pedra, até ao cubículo da porteira e do seu homem que jogavam as cartas em ditosa pachorra, como se tão pavoroso abalo não tivesse desmantelado o Universo! (pp. 79-80, sublinhado nosso)

Aparece uma barqueira n'Os *Maias* com o relevo de figurante, caso único na obra queirosiana e sem paralelo em Machado. Isto sucede porque este ofício era sobretudo ocupado por homens, já que requer força física para remar: “E o marquês, esplêndido, com abraços de primo a todos os fidalgotes de Lamego, e apaixonado por uma barqueira...” (p. 472, sublinhado nosso).

Como carpideira e figurante aparecem, n'A *Correspondência*, a personagem coletiva as carpideiras da Palestina: “[...] e ainda as procissões nupciais, e as danças lentas ao rufo-rufo das pandeiretas, e as carpideiras em torno aos sepulcros caiados [...]” (p. 189, sublinhado nosso).

Sempre com o relevo diegético de figurante encontramos ainda outras profissões do povo associadas a personagens femininas que se designam como tal. Assim, como vendedora ambulante encontramos, n'Os *Maias*, as saloias, que vendiam hortaliças (p. 224), a mulher da água fresca (p. 317) e a personagem coletiva “três varinas” (p. 706); n'A *Tragédia*, a mulher da fruta (p. 340); n'A *Ilustre Casa*, uma mulher da Costa, peixeira (p. 94); n'A *Relíquia*, uma velha que vendia canas-de açúcar (p. 76), uma velha que vendia fruta (p. 157) e a personagem coletiva “um bando de raparigas, que apregoavam pães ázimos” (p. 156); n'A *Cidade*, uma velha vendedora de ovos (p. 133); e n'A *Capital*, a rapariguita que vendia água na estação (p. 97) e outra rapariga que vendia ovos-moles e mexilhões na estação (p. 94). Ilustramos a partir da personagem feminina que surge n'A *Tragédia*, uma vez que não encontramos paralelo em Machado: “No entanto, estavam ambos nervosos. Um toque de campainha deu-lhes um sobressalto; olharam-se com palpitações. Era apenas a mulher da fruta.” (p. 340, sublinhado nosso).

Como mulher que comprava ossos aparece, n'O *Primo*, uma velha: “Joana, à porta, conversava com a velha que comprava ossos [...]” (p. 377, sublinhado nosso).

Ainda nesse romance encontramos uma personagem feminina figurante com “virtude para fazer casamentos”: “O homem é de ao pé de Tui, e diz que na terra dele há uma mulher que tem uma virtude para fazer casamentos que é uma coisa milagrosa...” (p. 191, sublinhado nosso).

Com o papel de caseira e figurante surge n'O *Crime* a da quinta da Ricoça (p. 857) e n'A *Correspondência*, a personagem coletiva “as caseiras de aldeia” (p. 198). Ilustramos com um passo retirado do primeiro romance supracitado:

Ao outro dia desceu à quinta a ver os caseiros. [...] Encontrou uma mulher, alta e lúgubre como um cipreste, carregada de luto: um grande lenço negro tingido, muito puxado para a testa, dava-lhe um ar de farrico; e a sua voz gemebunda tinha uma tristeza de dobre a finados. (p. 857, sublinhado nosso)

Com a designação de trabalhadora do campo e figurante encontramos n'O *Crime* um bando de mulheres que batiam a ramagem das oliveiras (p. 331); n'Os *Maias*, a pastora do Tirol (p. 293), e as personagens coletivas “as lavradeiras” (p. 382) e “as ceifeiras” (p. 598); n'A *Relíquia*, as personagens coletivas as mulheres de Canãa, que pisavam a uva (p. 111), as raparigas, que pisavam entre duas pedras os grãos de centeio (p. 133), as mulheres diligentes que sacudiam tapetes e joeiravam o trigo (p. 139), as mulheres, que fiavam tapetes ou atavam ramos de alfazema e manjerona (p. 192) e as mulheres que carregavam lenha (p. 197); n'A *Correspondência*, as personagens coletivas “uma fila de mulheres, que transportavam cântaros” (p. 51) e as servas, que moem o grão (p. 189); n'A *Cidade*, as personagens coletivas “as Virgens de Kiang-Su”, que colhiam chá (p. 112); e n'A *Capital*, as personagens coletivas as “camponesas” (p. 374) e as “leiteiras” (p. 376). Por não haver paralelo em Machado ilustramos com a personagem feminina coletiva do último romance suprarreferido:

Artur agarrava-se a ela, todo excitado de desejo: a sala parecia-lhe oscilar vagamente: as cabeças dos pares, - guedelhas, capuzes de dominós, capacetes, chapéus de camponesas, - agitando-se num ritmo pulante, entonteavam-no. (p. 374, sublinhado nosso)

Como pastora e figurante aparecem n’*O Crime* uma pastora de Feirão (p. 165) e uma rapariga guardadora de vacas (p. 113); n’*A Relíquia*, a personagem coletiva “as outras”, que mungiam cabras (p. 133); e n’*A Correspondência*, a moça, que munge vacas (p. 197). Ilustramos com um passo d’*A Relíquia*: “Junto às tendas [...]; outras mungiam as cabras [...].” (p. 133, sublinhado nosso).

Novamente com o relevo diegético de figurante, aparecem n’*O Primo* como agricultora e mãe as mulheres de xale:

Gente endomingada começava a recolher, com um ar derreado do longo passeio, as botas empoeiradas: mulheres de xale, vindas das hortas, traziam ao colo as crianças adormecidas da caminhada e do calor [...]. (p. 29, sublinhado nosso)

Já como pedinte e figurante encontramos n’*A Capital* uma mulher de luto: “Uma mulher, coberta de luto, adiantou-se para eles, pedindo, com um murmúrio plangente.” (p. 274, sublinhado nosso).

Aparecendo com o papel social daquela que é considerada a profissão mais antiga do mundo e com o relevo de figurante, o que mostra o preconceito da época que ainda persiste, encontramos este tipo de personagem tanto em Machado como em Eça. As designações são diversas, umas mais pejorativas, outras mais amoralistas. Assim, n’*As Memórias Póstumas* aparecem a espanhola “dona da casa” onde se encontravam “uma meia dúzia de mulheres, todas de partido” (p. 51) e as damas do Rialto (p. 68); n’*O Primo*, algumas pegas (p. 115) e as do Bairro Alto (p. 414); n’*A Tragédia*, uma mulher do Bairro Alto (p. 199), uma espanhola (p. 284), as espanholas (p. 11), as prostitutas ilustres (p. 157), as cortesãs (p. 166) e duas espanholas (p. 335); n’*A Relíquia*, uma negra de Dongola (p. 104), uma circassinana (p. 105), uma virgem das margens do Nilo (p. 106), as três trabalhavam em casa de Fatmé, também ela prostituta, “uma criatura maravilhosa” (p. 140), prostitutas da Babilónia (p. 140), as prostitutas gregas (p. 146), duas prostitutas gregas de Tiberíade (p. 169) e as prostitutas de Tiberíade (p. 176); n’*Os Maias*, uma rapariga com o ventre rasgado (p. 166), “uma mulher bonita” que trabalhava no Price e que se metia “na água com cobras e crocodilos” (p. 456) e uma criatura que também trabalhava no Price (p. 457); n’*A Correspondência*, as cortesãs (p. 13); n’*A Cidade*, outra prostituta com quem foi embora a Madame Colombe (p. 80), as criaturinhas, amantes francesas de Zé Fernandes (p. 125), as cortesãs (p. 43), as trezentas concubinas (p. 168), as prostitutas (p. 249) e as mulheres de Madagáscar (p. 249); n’*A Capital*, outra francesa (p. 373), as espanholas (p. 94), as prostitutas (p. 107), as cortesãs (p. 148) e as quatro francesas (p. 370); e n’*O Conde d’Abranhos*, as meretrizes (p. 30) e as meretrizes andaluzas (p. 112). Também encontramos n’*A Capital* a

personagem secundária a bacante (p. 373). Ilustramos com passo retirado d'*As Memórias Póstumas* e outro d'*A Capital*:

O Xavier, com todos os seus tubérculos, presidia ao banquete noturno em que eu pouco ou nada comi, porque só tinha olhos para a dona da casa. Que gentil que estava a espanhola! Havia mais uma meia dúzia de mulheres, - todas de partido, - e bonitas, cheias de graça, mas a espanhola... (p. 51, sublinhado nosso)

Mas a bacante levava Artur, para o salão de entrada - onde espelhos alternavam com arbustos, numa decoração pelintra: quis saber o nome dele: riu muito:
- *Arthur! J'ai trouvé un Arthur! C'es mon Arthur!* (p. 373, sublinhado nosso)

É curioso notar que há duas nacionalidades mais associadas à prostituição em Machado e Eça, a espanhola, sendo que no romancista português acresce ainda a francesa. Realidade ou preconceito social, tal como hoje é o estereótipo da brasileira em Portugal.

Com o papel social de concubina associado ao de neta surgem n'*A Cidade* as concubinas dos Efrains, netas dos duques de Atenas:

Há mãos regeladas que se estendem, e beijos sumidos que agradecem o dom magnânimo de um *sou* - para que os Efrains tenham dez milhões no Banco de França, se aqueçam à chama rica da lenha aromática, e surtam de colares de safiras as suas concubinas, netas dos duques de Atenas. (p. 92, sublinhado nosso)

Sempre com o estatuto de figurante, aparece n'*Os Maias*, uma rapariga que deu facadas a outra prostituta, que está no mesmo espaço da marginalidade social e é amante do visconde da Ermidinha:

Dâmaso teve a satisfação de poder dar detalhes; conhecera a rapariga, a que dera as facadas, quando ela era amante do visconde da Ermidinha... Se era bonita? Muito bonita. Umas mãos de duquesa... E como aquilo cantava o fado! O pior era que mesmo no tempo do visconde, quando ela era chique, já se empiteirava... E o visconde, honra lhe seja, nunca lhe perdera a amizade; respeitava-a, mesmo depois de casado ia vê-la, e tinha-lhe prometido que se ela quisesse deixar o fado lhe punha uma confeitaria para os lados da Sé. Mas ela não queria. Gostava daquilo, do Bairro Alto, dos cafés de lepes, dos chulos... (p. 166, sublinhado nosso)

Já a designação de escrava associado ao relevo de figurante contam-se em *Helena* uma escrava do colégio da protagonista, carteira da correspondência entre esta e o pai (p. 145) e as três mucamas da casa do conselheiro (p. 82); n'*As Memórias Póstumas*, uma escrava dos Brás Cubas (p. 39) e a mucama de Marcela (p. 56); em *Quincas Borba*, as escravas de Sofia e Palha (p. 82); em *Dom Casmurro*, uma escrava (p. 22), uma preta (p. 101), “as velhas escravas” (p. 57) e outras escravas (p. 101); e n'*A Relíquia*, as escravas (p. 87), uma escrava preta (p. 140), e as escravas vestidas de panos amarelos (p. 188). Curiosamente, devido à condição dos escravos no século XIX, mesmo após a abolição oficial da escravatura, encontramos este tipo de personagens

femininas com o relevo de personagens secundárias em romances machadianos: em *Helena*, a mucama da casa do Conselheiro (p. 16); e n' *As Memórias Póstumas de Brás Cubas*, as escravas da casa Brás Cubas (p. 41) e a mucama em casa de Brás Cubas (p. 39). Ilustre-se a partir de *Helena* e d' *A Relíquia*:

- Veio, respondeu a boa senhora, fechando o livro. O almoço esfria, continuou ela, dirigindo-se à mucama que ali estava de pé, junto da mesa; já foram chamar... nhanhã Helena?
- Nhanhã Helena disse que já vem. (p. 16, sublinhado nosso)

Na mão tinha uma flor de cacto: e as suas pálpebras pesadas, as pestanas densas, abriam-se e fechavam-se em ritmo, ao mover ondulado de um leque que uma escrava preta, agachada a seus pés, balançava cantando. (p. 140, sublinhado nosso)

É notória a maior percentagem de escravas e mucamas nos romances machadianos, o que é um reflexo sociológico da importância da sociedade escravocrata no Brasil coevo a Machado de Assis, mesmo após a abolição oficial da escravatura pela Lei Áurea em 1888.

Capítulo 3 Visão subjetal das personagens femininas romanescas queirosianas e machadianas

3.1 Prolegómenos

Neste capítulo iremos analisar aprofundadamente as personagens femininas com direito a uma visão. Relembrando, o termo *visão* será utilizado em duas vertentes, isto é, enquanto descrição, de que podem ser sujeito ou objeto e enquanto mundivisão. No presente capítulo abordamos os casos em que as personagens femininas são sujeito de visão. Reavivamos que utilizamos o termo *descrição* como caracterização direta, tal como a define Cristina da Costa Vieira:

Definimos, pois, a descrição como a caracterização directa, isto é, explícita, da personagem narrativa implantada pelo autor através de lexemas na tessitura textual, conseguindo criar na mente do receptor um ser com figurações variáveis não só de leitor para leitor mas também no leitor que faça releituras da mesma personagem devido a circunstancialismos vários.³⁷⁷

Enquanto “mundivisão”, a análise das personagens femininas permitir-nos-á observar o espaço psicológico que lhes é facultado pelos escritores em estudo. Ao longo deste capítulo iremos ainda aferir a carga ideológica colada às personagens femininas, ou seja, o papel axiológico que lhes é atribuído, podendo ser o de heroína, vilã, vítima, pateta ou anómina, caso este em que a carga ideológica da personagem é ambígua ou pode ter uma marcação ideológica anulada. Podem ainda encontrar-se personagens femininas que conjugam mais do que um papel axiológico.

Teremos sempre em conta os seguintes fatores axiais na análise da visão do universo feminino romanesco queirosiano e machadiano: os campos temáticos; o alcance dessa visão; os procedimentos introdutórios da visão subjetal; o espaço narrativo concedido, contabilizado mediante o número de linhas ou páginas do romance ocupadas com tal visão; e a credibilidade da mesma. Os campos temáticos começam pelos aspetos físicos: queremos aferir que personagens femininas romanescas queirosianas e machadianas fazem auto e heterorretrato, e quais os focos de interesse físicos corporais; depois o auto ou heterorretrato indumentário, sendo que aqui a análise será feita tendo em conta a moda, isto é, veremos se as personagens femininas dão importância à sua roupa e à das outras personagens. A este respeito, afirma Charles Baudelaire:

³⁷⁷ Cf. Cristina da Costa Vieira, “Para Uma Nova Tipologia da Descrição da Personagem Narrativa”, p. 127.

Tudo aquilo que ornamenta a mulher, tudo o que serve para ilustrar a sua beleza, faz parte dela mesma; e os artistas que se dedicaram particularmente ao estudo deste ser enigmático, apaixonaram-se tanto pelo *mundus muliebris*, quanto pela própria mulher. A mulher é sem dúvida uma luz, um olhar, um convite à felicidade, uma palavra por vezes; mas ela é sobretudo uma harmonia geral, não apenas na sua complexão e no movimento dos seus membros, mas também nas musselinas, nas gazes, na vasta e cintilante profusão de tecidos com que se envolve, e que são como que os atributos e o pedestal da sua divindade; no metal e no mineral que serpenteiam em torno dos seus braços e do seu pescoço, que juntam as suas centelhas ao fogo dos seus olhos, ou que brilham docemente nas suas orelhas.³⁷⁸

Pelo aspeto psicológico, a nossa análise incidirá essencialmente sobre aquilo que ocupa a mente das personagens femininas. Por último, no campo social, o estudo será virado para o meio onde as personagens se movem, desde o seu estado civil, ocupação, profissão, etc. Quanto aos procedimentos introdutórios a analisar o que afirma Philippe Hamon é esclarecedor relativamente ao que poderemos ou não aferir:

A descrição, antes mesmo de começar, deve [...] justificar-se, caracterizando-se, logo, por um *preenchimento* verosímil destinado a servir de âlibi, onde o autor deve multiplicar uma série de temas que uns aos outros se implicam, em cascata [...]. Considerados, pois, como temas *obrigatórios* [...]: a) Os meios transparentes: janelas, estufas, portas abertas, luz crua, sol, ar transparente, vastos panoramas, etc. b) Personagens-tipo, como: o pintor, o esteta, o mirone, o passeante, o espião, a comadre, o neófito, o intruso, o técnico, o informador, o explorador de um lugar, etc. c) Cenas-tipo, como: a chegada adiantada a um encontro, o surpreender de um segredo, a visita a um apartamento, a intrusão num lugar desconhecido, o passeio, a pausa, o intervalo, o pôr-se a uma janela, a subida a um sítio elevado, o arranjo de um lugar ou de um cenário, etc. d) Motivações psicológicas, como: a distração, o pedantismo, a curiosidade, o interesse, o prazer estético, a volubilidade, a desocupação, o olhar maquinal, o fascínio, etc.³⁷⁹

Uma vez que uma personagem feminina pode ser ao mesmo tempo sujeito e objeto de visão, isto é, ela pode incidir o seu olhar sobre ela mesma e pode ainda observar outra personagem feminina, iríamos repetir-nos se no capítulo seguinte, no ponto 4.3, “Objeto de visão de outras personagens” voltássemos a referir as personagens femininas objeto de visão de outras personagens femininas. Assim, por obviedade, não iremos repetir nesse subcapítulo a análise das personagens femininas romanescas queirosianas e machadianas que são objeto de análise de outras personagens do mesmo género, tratadas neste mesmo capítulo, no ponto 3.3.1.

Metodologicamente, segmentaremos o capítulo em subcapítulos de acordo com o objeto de visão das personagens femininas por ordem de proximidade em relação ao seu universo: ou seja, em primeiro lugar, as próprias personagens femininas, depois, outras personagens, dando prioridade às femininas e tratando em segundo lugar as masculinas, para seguidamente abordar o universo extra-personagem, indo espacial ou mentalmente do mais próximo ao mais longínquo.

³⁷⁸ Cf. Charles Baudelaire, *O Pintor da Vida Moderna*, Teresa Cruz (trad.), Lisboa, Vega, 3ª ed., 2004, p. 48.

³⁷⁹ Cf. Philippe Hamon, “O que é uma Descrição”, in Françoise Van Rossum-Guyon, Philippe Hamon e Danièle Sallenave, *Categorias da Narrativa*, Cabral Martins (trad.), Lisboa, Vega, s/d, pp. 63-64.

Por exemplo, consideramos ter mais lógica abordar primeiro a indumentária usada e descrita pela personagem feminina e só depois a que é usada e descrita por outras personagens ou pelo narrador. Além disso, tendo em conta a dimensão do *corpus* romanesco aqui trabalhado, com o consequente número de personagens femininas abarcadas, vamos analisar aprofundadamente, sempre em termos comparativistas, casos paradigmáticos da visão subjetal das personagens femininas dos romances queirosianos e machadianos, aferindo os eixos já aqui enunciados. Todavia, uma análise exaustiva de todos os casos daria lugar a uma tese que ultrapassaria facilmente o milhar de páginas. Para não cairmos, por outro lado, na lacunaridade, aquando do aprofundamento dos exemplos paradigmáticos, serão referidos os restantes casos que se enquadrem no mesmo perfil, enquanto alusão e não análise aprofundada. Pensamos assim chegar a um ponto de equilíbrio entre a análise criteriosa e a os limites temporais e espaciais impostos a uma tese de doutoramento realizada nos moldes atuais. Este critério metodologista será novamente aplicado no capítulo 4, pelo que não nos repetiremos. Em todos estes subcapítulos, o universo feminino será apresentado hierarquicamente, ou seja, por relevo diegético, principiando, deste modo, nas protagonistas e terminando nas figurantes.

3.2 Visão subjetal incidindo sobre as próprias personagens femininas

Afirma Luís de Oliveira Guimarães em *As Mulheres na Obra de Eça de Queirós*:

[...] as «mulheres queirosianas» não são meras bonecas celulóides: há nelas uma palpação de existência, que pode não ser imaculada, mas que lhes comunica uma fisionomia própria e uma vida própria. Vêmo-las mexer; ouvimo-las falar; sentimos os seus passos; adivinhamos a sua alma; acompanhamos os seus gestos, as suas acções, os seus destinos. Eça de Queirós não nos dá apenas a fisionomia, o carácter, a história momentânea das suas «mulheres»: evoca-nos o seu passado; descreve-nos o meio em que vivem; estuda as influências que as envolvem; revela-nos as idéias que têm, os livros que lêem, as *toilettes* que usam.³⁸⁰

De facto, se virmos com atenção estas palavras do ensaísta podemos aplicá-las de igual forma às personagens femininas de Machado de Assis, pois através deste também as vemos mexer, as ouvimos falar, ouvimos-lhe os passos, adivinhamos-lhe a alma, acompanhamos-lhe os gestos, as ações e os destinos, isto é, o autor brasileiro dá-lhes uma existência num mundo de papel. Assim, neste capítulo vamos analisar a visão subjetal das personagens femininas queirosianas e machadianas, quer aquela incida sobre elas próprias, quer recaia sobre outras figuras femininas e masculinas e ainda sobre temas extra-personagem.

No que concerne às protagonistas começamos por analisar a visão subjetal de Luísa d'O *Primo Basílio*. Na altura da sua publicação, o romance queirosiano, como já vimos em capítulos

³⁸⁰ Cf. Luís de Oliveira Guimarães, *As Mulheres na Obra de Eça de Queirós*, Lisboa, Livraria Clássica Editora, 1943, p. 58.

anteriores, foi altamente criticado por Machado de Assis, incluindo a “burguesinha da Baixa”, como a designa Eça de Queirós, o romancista brasileiro analisa da seguinte forma Luísa:

[...] Luísa é um carácter negativo, e no meio da acção ideada pelo autor é antes um títere do que uma pessoa moral. Repito, é um títere; não quero dizer que não tenha nervos e músculos; não tem outra coisa; não lhe peça paixões nem remorsos; menos ainda consciência.³⁸¹

Como se pode ver, a protagonista d’*O Primo* foi arrasada por Machado quando este afirma que ela é um fantoche sem iniciativa e que só age por mando de outrem. A ensaísta Mónica do Nascimento Figueiredo, que começa por afirmar que “Luiza não atrai simpatias”, descreve-a todavia, de forma contrária à opinião machadiana já que nela consegue vislumbrar a capacidade da sedução do leitor e de denunciar uma situação social para que a mulher burguesa oitocentista era remetida:

Criada para esperar pelo casamento, educada dentro de uma moralidade beata e provinciana, marcada pelo ócio, protegida da realidade pela futilidade que, em seu tempo, adjectivava o feminino e, para além de tudo, “arrasada de romance”, Luiza parece não ter como seduzir. Afinal, este romance trata de personagens destituídos de heroicidade, marcados por uma mediocridade que, embora custe aos olhos mais exigentes, também é humana. E é na humanidade falhada de Luiza que reside a sua sedução. A falta de aprofundamento psicológico de que tantas vezes ela foi acusada é, na verdade, a resposta coerente de uma mulher que adivinhava a sua posição de objeto fixo no discurso do *outro*, porque era incapaz de ser *sujeito* de seu próprio discurso, e é do fundo de sua lucidez que Luiza, em desespero, pergunta a Deus “com que linguagem?”³⁸²

Quando falamos em Luísa d’*O Primo* não podemos deixar de referir a Emma Bovary flaubertiana. Estas duas personagens femininas estão sem dúvida ligadas pelo seu protagonismo enquanto adúlteras não castigadas publicamente, o que fez com que a receção dos dois romances não tenha sido a melhor, tanto em França como em Portugal. Contudo, os paralelismos entre as duas burguesas não vão muito além do adultério cometido por elas, como afirma Apolinário Lourenço:

Mas mesmo no caso das protagonistas adúlteras há diferenças substanciais entre *Madame Bovary* e *O Primo Basílio*. Emma tinha sido educada num convento, de acordo com princípios morais extremamente conservadores. A noção de pecado e o temor do castigo divino condicionavam os seus atos, ainda que não tenham sido suficientemente fortes para impedir a sua queda. Luísa não possui instrumentos de repressão do seu instinto sexual análogos [...]. Assim desprovida dos mais básicos princípios morais, Luísa, não está, portanto, preparada para

³⁸¹ Cf. Alberto Machado da Rosa, *Eça, Discípulo de Machado?*, Lisboa, Presença, 2ª ed. revista, 1979, p. 159.

³⁸² Cf. Mónica do Nascimento Figueiredo, “Corpos e Desejos em Desabrigo: a Propósito de *O Primo Basílio*”, in Carlos Reis, Cristina Mello, Maria João Simões, Ana Paula Arnaut, Isabel Lopes e Fernando Matos Oliveira (org.), *Actas do Congresso de Estudos Queirosianos IV Encontro Internacional de Queirosianos*, vol. II, Coimbra, Almedina/Instituto de Língua e Literatura Portuguesas da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2002, p. 822.

resistir ao assédio de Basílio, nem sente particulares constrangimentos morais pelo seu comportamento indecoroso.³⁸³

Mesmo tendo a questão do adultério a ligá-las, as razões que as levaram a ele é distinta como mostra o ensaísta supracitado:

Os motivos que conduzem Luísa ao adultério são claramente distintos dos de Emma. A protagonista queirosiana tem muito menor capacidade que a “heroína” bovárica para discernir o alcance ético das suas ações. Enquanto a senhora Bovary [...] procurava nas suas aventuras amorosas a evasão que a elevasse para um plano em que pudesse esquecer a mediocridade profissional e social do seu marido, Luísa não tem qualquer motivo razoável para o adultério. É vítima das deficiências da educação da mulher portuguesa e da sua própria sensualidade.³⁸⁴

Também A. Campo Matos chama a atenção para as diferenças entre Luísa e Emma:

Álvaro Lins, comparando a Ema, da *Madame Bovary*, a Luísa, escreve [...]: «O que se destaca em primeiro plano, no *Primo Basílio*, é o adultério, em face das circunstâncias sociais e morais da burguesia lisboeta; em *Madame Bovary* o que sobreleva é a figura de Ema. E entre Ema e Luísa levanta-se outra diferença intrínseca: Ema, um *carácter*; Luísa, figura negativa - ausência de carácter. Ema é sensual e vive pelos sentidos; em Luísa a vida é um artifício dos seus nervos devastados. Dos seus nervos em miséria orgânica e mental.»³⁸⁵

No que concerne ao campo temático do aspeto físico corporal das personagens femininas vemos que Luísa faz um autorretrato corporal indireto, de apenas duas linhas, após ter trocado o primeiro beijo com Basílio. Autorretrato esse cujo procedimento introdutório é o espelho, pois só repara em si quando passa em frente ao espelho, ficando admirada nesse momento por um grau de beleza de que não tinha consciência até então: “Luísa entrou no quarto toda nervosa. E ao passar diante do espelho ficou surpreendida: nunca se vira tão linda! Deu alguns passos calada.” (p. 113). Nesta passagem existe de facto um paralelismo com a adúltera flaubertiana, que tal como Luísa, após o primeiro encontro com Rodolphe, também se contempla ao espelho, e nota uma transformação na sua beleza, achando-se mais bonita³⁸⁶. Veja-se o passo de *Madame Bovary*:

A princípio foi como uma vertigem; via as árvores, os caminhos, as valas, Rodolphe, e sentia ainda o amplexo dos seus braços, enquanto as folhas fremiam e os juncos assobiavam. Mas, ao dar por si a olhar-se ao

³⁸³ Cf. António Apolinário Lourenço, “Três Versões Portuguesas do Bovarismo: *O Primo Basílio*, *Os Noivos*, *Margarida*”, in António Apolinário Lourenço, Maria Helena Santana e Maria João Simões (coord.), *O Século do Romance: Realismo e Naturalismo na Ficção Oitocentista*, Coimbra, Centro de Literatura Portuguesa, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2013, pp. 434-435.

³⁸⁴ Cf. António Apolinário Lourenço, “De *Madame Bovary* ao *Primo Basílio*: a Singularidade Bovarista de Luísa”, in *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 47, n. 4, out./dez. 2012, p. 415.

³⁸⁵ Cf. A. Campos Matos, s.v. “Luísa”, in A. Campos Matos (org. e coord.), *Dicionário de Eça de Queirós*, Lisboa, Caminho, 2ª ed. 1993, p. 562.

³⁸⁶ Cf. Liliane Cechim, Juciele Pereira Dias e Priscila Finger do Prado, “Emma Bovary & Luísa: Duas Facetas do Adultério na Estética Realista”, in *Idéias - Revista do Curso de Letras*, Santa Maria, Universidade Federal de Santa Maria, n. 22, Jul./Dez. 2005, p. 15.

espelho, surpreende-se com a sua cara. Nunca tivera olhos tão grandes, tão negros, de uma tal profundidade. Qualquer coisa de subtil espalhada sobre a sua pessoa transfigurava-a.³⁸⁷

Numa fase mais avançada da intriga queirosiana, na altura em que “a do engenheiro”, como Luísa também é designada, volta a fazer um autorretrato físico corporal indireto, de seis linhas, novamente através do procedimento do reflexo no espelho, embora não seja explícito no romance, que sugere o tema da mudança. Desta vez, a mudança recai sobre uma nova expressão que dava a Luísa o ar de ser outra pessoa:

Luísa, só, pôs-se a olhar em roda, espantada. Estava já tudo arrumado, as janelas cerradas. Uma luva ficara caída no chão; ergueu-se, ainda trôpega; foi apanhá-la; esteve a esticar-lhe os dedos maquinalmente, como sonâmbula, pô-la na gaveta do toucador. Alisou o cabelo; achava-se mudada, com *outra* expressão, como se fosse *outra*; e o silêncio do quarto impressionava-a, como extraordinário. (pp. 249-250)

Esta visão subjetal de Luísa, onde ela se vê como se fosse outra certamente é reflexo da chantagem feita por Juliana, quando esta tinha as cartas trocadas entre Luísa e o primo. Via-se outra, pois já não tinha aquela beleza que viu quando iniciou o caso com Basílio. Agora limitava-se a ser a criada dentro da própria casa, enquanto a criada, Juliana, era a senhora. A inversão dos papéis dentro de casa reflecte-se, pois, a nível corporal. No autorretrato indumentário é simbólico o pormenor da luva caída no chão, uma vez que esta peça de vestuário era um símbolo de *status* social que Luísa perde *de facto* em casa ao se ocupar de lides domésticas. A dificuldade em arrumar essa peça e a vontade em o fazer demonstram um desejo de Luísa em não se deixar, todavia, vencer pela situação, apesar do cansaço que esse simples gesto revela. Luísa está esgotada com as tarefas a que, como senhora burguesa, não estava habituada.

Quando Luísa recebe a notícia do regresso de Jorge volta a fazer um autorretrato físico corporal indireto, de dez linhas, e novamente o espelho é o procedimento utilizado para esse fim. Há aqui um contraste com o seu primeiro autorretrato, uma vez que agora já não se via linda, antes pelo contrário, via-se magra e fatigada, consequências diretas de ser ela a fazer a lida da casa para não ter de enfrentar Juliana com medo que esta revelasse o seu segredo. Contudo, à parte desse olhar negativo sobre si, existe também um olhar positivo, o facto de ser “nova” e “amorosa”. Veja-se o seguinte passo:

Era nova, era amorosa - e no primeiro momento todos os sustos, as inquietações desapareceram sob uma sensação de amor e de desejo, que a inundou. Viria de madrugada, encontrá-la-ia deitada - e já pensava na delícia do seu primeiro beijo!... Foi-se ver ao espelho: estava um pouco magra, talvez com a fisionomia um pouco fatigada... E a imagem de Jorge aparecia-lhe então muito nitidamente, mais queimada do sol, com os seus olhos ternos, o cabelo tão anelado! Que estranha coisa! Nunca lhe apetecera tanto vê-lo. Foi logo ocupar-se dele; o escritório estaria bem arranjado? Queria um banho morno; seria necessário aquecer a

³⁸⁷ Cf. Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, Daniel Augusto Gonçalves (trad.), Porto, Civilização, 2012, p. 163.

água na tina grande!... E ia e vinha, cantarolando, com um brilho exaltado nos olhos. (p. 300)

O último autorretrato físico corporal, de doze linhas, da protagonista d'*O Primo* acontece no dia em que lhe é cortado o cabelo. Este corte pode ser visto como o derradeiro castigo de Luísa por ter sido adúltera, patenteando um sofrimento, demonstrado nas duas lágrimas por ela choradas quando teve conhecimento de que não tinha cabelo:

Luísa, que saíra um momento do seu torpor, sentiu-os falar baixo. A sua voz extinta chamou Jorge:
- Cortaram-me o cabelo... - murmurou tristemente.
- É para te fazer bem - disse-lhe Jorge, quase tão agonizante como ela. - Cresce logo. Até te vem melhor...
Ela não respondeu; duas lágrimas silenciosas, correram-lhe pelos cantos dos olhos. Devia ser a última sensação; a prostração comatosa ia-a imobilizando, apenas a sua cabeça rolava num movimento doce e vagaroso sobre o travesseiro, gemendo sempre com um cansaço triste; a pele empalidecia como um vidro de janela, por trás do qual lentamente uma luz se apaga; e mesmo os ruídos da rua que começavam não a impressionavam, como se fossem muito distantes e abafados em algodão. (p. 452)

Além disso, o corte de cabelo de Luísa representa a perda da sensualidade da personagem. Como afirma Simone Caputo Gomes: “A sensualidade feminina, na obra de Eça, é indiciada frequentemente pela abundância de pêlos.”³⁸⁸

A par de Luísa só há outra protagonista, também queirosiana, autora de um autorretrato físico corporal, a personagem principal do romance que Eça deixou em esboço, *Genoveva*. A respeito desta personagem feminina d'*A Tragédia da Rua das Flores*, A. Campos Matos declara:

Das figuras femininas que Eça criou, não obstante inserida num romance apenas esboçado, será esta uma das mais realistas e bem desenhadas, de forte vida interior e autenticidade, aquela que mais comanda e concentra em torno de si a acção romanesca, decidindo com determinação o seu próprio destino, até ao momento em que circunstâncias excepcionais a aniquilam. A riqueza interior que demonstra não ressalta apenas do seu comportamento ao longo da acção, mas até das próprias reflexões de Vítor, que achava nela «certas nervosidades vibrantes e incoerentes da *Dama das Camélias*». É o que poderá dizer-se uma personagem com alma.³⁸⁹

O autorretrato físico corporal de *Genoveva* é composto por apenas quatro linhas e é introduzido pelo olhar durante uma conversa com Victor:

— Que idade tem?
— Ele?... Ah, eu! Tenho vinte e três anos.
Vinte e três anos! E atrevia-se, então, a dizer que pensava nela, uma velha, uma mulher gasta, boa para avó. (p. 114)

³⁸⁸ Cf. Simone Caputo Gomes, s.v. “Caracterização de Personagens”, in *Dicionário de Eça de Queirós*, p. 154.

³⁸⁹ Cf. A. Campos Matos, s.v. “Genoveva”, in *Dicionário de Eça de Queirós*, p. 464.

No que concerne ao romance *A Tragédia da Rua das Flores* existe uma clara intertextualidade entre este e a tragédia sofocliana *Rei Édipo*. Vejamos. A temática central é similar, ambos retratam o caso incestuoso entre mãe e filho, Genoveva e Victor e Jocasta e Édipo, respetivamente. Tanto a personagem feminina de Eça como a de Sófocles aspiravam à felicidade, e numa procura por esse sentimento acabam por se envolver romanticamente com os próprios filhos, de quem estavam separadas desde que eles eram pequenos. A descoberta do incesto por estas encaminha-as para a morte, cometendo ambas suicídio, Genoveva atira-se da janela do apartamento onde morava na Rua das Flores, e Jocasta primeiro cega-se e depois enforca-se³⁹⁰.

É de referir que nenhuma das protagonistas machadianas (Helena, Iaiá Garcia, Guiomar e Lívia) é autora de um autorretrato físico corporal, o que pode levantar interpretações. No leque de protagonistas queirosianas (Amélia, Luísa, Genoveva e Maria Eduarda) apenas as d'*O Primo Basílio* e d'*A Tragédia da Rua das Flores* são sujeitos de visão delas próprias no que toca aos aspetos corporais. Já, no caso das machadianas, assumimos que essa descrição fique a cargo do narrador ou das personagens masculinas.

No que concerne às personagens secundárias que são sujeito e objeto de visão de si próprias começamos por Sofia de *Quincas Borba*. Esta é assim definida por Adriene Costa de Oliveira Coimbra:

Diferentemente do que se esperava da mulher dessa sociedade em que se exigia dela uma representação de amor e dedicação ao marido e aos filhos, Sofia, personagem de *Quincas Borba*, constrói uma imagem de mulher desembaraçada, desenvolta, mercantilista e surpreendente. Ela foi capaz de transitar num campo de domínio masculino, fazendo uso de seus atributos, para que pudesse ascender socialmente.³⁹¹

A autora supracitada afirma ainda que através da construção de Sofia o escritor brasileiro pretende: “evidenciar que a mulher, na sua visão arguta, não mais estaria reclusa ao ambiente doméstico ou submissa às ordens do marido.”³⁹² Além disso, “não caberia à mulher simplesmente o papel de dona-de-casa, esposa e mãe. Machado evidencia que a mulher queria mais, um muito além.”³⁹³ O primeiro autorretrato corporal direto em quatro linhas exemplifica a desenvoltura e a confiança de Sofia:

— Nunca imaginei tanto. Parecia-me acanhado e respeitoso; fica sabendo que não é o hábito que faz o monge. De tantos homens que aqui vêm não ouvi nunca o menor dito. Olham para mim; naturalmente, porque não sou feia... (pp. 75-76)

³⁹⁰ Cf. Sófocles, *Rei Édipo*, Maria do Céu Zambujo Fialho (Introdução, tradução do grego e notas de), Lisboa, Edições 70, 1999.

³⁹¹ Cf. Adriene Costa de Oliveira Coimbra, *Essas Mulheres Machadianas*, p. 47.

³⁹² Cf. *Ibidem*, p. 48.

³⁹³ Cf. *Ibidem*.

No seu segundo e último autorretrato físico corporal de nove linhas, Sofia ao passar em frente ao espelho, tal como tinha acontecido com a Luísa queirosiana, parou para contemplar o reflexo do seu corpo:

Tratou de vestir-se; mas, ao passar por diante do espelho, deixou-se estar alguns instantes. Comprazia-se na contemplação de si mesma, das suas ricas formas, dos braços nus de cima a baixo, dos próprios olhos contempladores. Fazia vinte e nove anos, achava que era a mesma dos vinte e cinco, e não se enganava. Cingido e apertado o colete, diante do espelho, acomodou os seios com amor, e deixou espriar-se o colo magnífico. Lembrou-se então de ver como lhe ficava o brilhante; tirou o colar e pô-lo ao pescoço. Perfeito. Voltou-se da esquerda para a direita e vice-versa, aproximou-se, afectou-se, aumentou a luz do camarim; perfeito. Fechou a jóia e guardou-a. (p. 178)

No que diz respeito aos autorretratos físicos corporais Sofia é a única personagem secundária do universo romanesco de Machado de Assis que tem esse privilégio. Já em *Eça* apresentamos três personagens femininas secundárias com direito a esse tipo de autorretrato, é o caso de Juliana, condessa de Gouvarinho e D. Maria Patrocínio das Neves. As três de romances e classes sociais diferentes. A primeira criada em casa de Luísa e Jorge, a segunda como a sua designação indica pertencente à nobreza e a terceira burguesa. Juliana é considerada por Machado de Assis como “o carácter mais completo e verdadeiro do livro”³⁹⁴ Luís de Sousa Rebelo defende a perspectiva machadiana sobre a criada mais abominável da obra romanesca queirosiana quando afirma:

Uma personagem, como Juliana, que tipifica admiravelmente a criada, ou empregada doméstica da média burguesia lisboeta, é já um carácter romanesco de pleno direito. *Eça* examina com grande sagacidade os móveis do seu comportamento, deslinda os fios do seu conflito interior, capta as suas angústias e os recalcamientos de uma vida, passada ao serviço de outrem marcada por debilidades de saúde. O medo da morte povoa a solidão de Juliana. E o seu faro animal na perseguição de Luísa constitui não só um esforço da sua condição de revolta social como o estímulo de sobrevivência no mundo que a cinge. Juliana é, sem dúvida, uma figura memorável, cuja interioridade psicológica a coloca acima dos tipos que compõem o guinhol queirosiano.³⁹⁵

Já a condessa de Gouvarinho, condessa pelo casamento imposto com o conde de Gouvarinho, é assim descrita por Lina Maria Henriques Serejo:

Com efeito, a Condessa de Gouvarinho é uma personagem extremamente curiosa, pela sua insubmissão, ao contrário do que seria de esperar de uma mulher do seu tempo, educada para aceitar passivamente todas as atitudes do marido, mesmo que essas a ferissem profundamente. Ela não aceita essa dependência e revela-o muito claramente ao procurar uma relação extraconjugal que a liberte de um casamento que não desejou, mas que lhe foi imposto, invertendo assim o papel de subalternidade da mulher face ao homem, especialmente no que concerne Carlos da Maia, como veremos. De facto, a ousadia e a audácia fazem dela uma

³⁹⁴ Cf. Alberto Machado da Rosa, *Eça, Discípulo de Machado?*, pp. 159-160.

³⁹⁵ Cf. Luís de Sousa Rebelo, s.v. “Psicologia das Personagens”, in *Dicionário de Eça de Queirós*, p. 768.

personagem sui generis e, embora ao longo da obra estas características sejam apontadas por outras personagens, é através do seu comportamento que se tornam mais evidentes. Apesar de serem diversos os factores que apontam desde logo para o adultério desta personagem - o facto de viver um casamento sem amor e por isso infeliz, como referimos, a diferença de idades que a separa do marido, sendo ela tão jovem ainda - é o desejo que se denota à flor da pele, e sobretudo, decorrente dos factores anteriores, a paixão por Carlos da Maia que irrompe quase incontrolável sempre que está na sua presença, que a vão conduzir ao adultério.³⁹⁶

A beata d'A *Relíquia* é assim descrita por A. Campos Matos:

Ela é o produto burguês típico de um ambiente clerical retrógrado, alimentado por sacerdotes cujo comportamento é a cabal antítese do entendimento da religião como pura prática de espiritualidade e consciência moral. Consubstancia este tipo de beata, n'*Relíquia*, um retrato a duas dimensões fortemente carregado de tons de humor e farsa, desenhado com a fundamental intenção crítica de demolir as deformas e ignaras praticantes de grosseiros rituais, nos antípodas da verdadeira religião.³⁹⁷

Posto isto, o autorretrato corporal indireto, de quatro linhas, de Juliana resume-se à sua saúde débil, tal como o de cinco linhas de D. Patrocínio da Neves. Vejam-se os passos:

Ultimamente queixava-se mais; andava amarela, trazia os beiços um pouco arroxeados; tinha dias de uma tristeza negra, ou de uma irritabilidade mórbida; os pés nunca lhe aqueciam. Ah! Precisava muitos cuidados, muitos cuidados!... (p. 319)

Ela deu um ai, de infinito desalento. Ia mal, ia mal... Cada dia se sentia mais fraca, como se se fosse a desfazer... Enfim, já não morria sem aquele gostinho de me ter mandado a Jerusalém visitar o Senhor; e esperava que ele lho levasse em conta, e as despesas que fizera, e o que lhe custara a separação... Mas ia mal, ia mal! (p. 242)

Já o da condessa de Gouvarinho é o oposto, isto é, ela vangloria-se pela robustez da sua raça por comparação à frágil saúde da família do marido:

Carlos pôs um interesse quase terno na sua pergunta:

- Que tem ele?

Havia dias, aparecera-lhe uma impigem no pescoço. Além disso, por traz da orelha, tinha como uma dureza de caroço. Aquilo inquietava-a. Ela era forte, de uma boa raça, que dera atletas e velhos de grande idade. Mas na família do marido, em todos os Gouvarinhos, havia uma anemia hereditária. (pp. 210-211)

No que diz respeito ao aspeto indumentário, tanto Eça como Machado dão-lhe em certos romances importância acrescida, como se a indumentária fosse uma continuação das

³⁹⁶ Cf. Lina Maria Henriques Serejo, *Três Retratos Femininos em Os Maias*, Lisboa, Universidade Aberta, 2001, p. 123.

³⁹⁷ Cf. A. Campos Matos, s.v. "Neves, D. Maria Patrocínio das", in *Dicionário de Eça de Queirós*, p. 670.

personagens por isso necessitasse de ser bem descrita como se pode justificar a partir de Mónica Figueiredo:

No afã de se tornarem burgueses, os pequenos da classe média insistiam na sua distinção do proletariado esfarrapado e mal vestido. Por isso, copiar o vestuário da burguesia mais abastada era uma forma de deixar claro aquilo que não se queria ser. Os burgueses estabelecidos viam nos seus trajes sóbrios e negros um reflexo da seriedade desejada para a sua condição social, ao mesmo tempo em que apostavam na menos discreta vestimenta de suas mulheres que - imobilizadas por anáguas, espartilhos e crinolinas -, comprovavam o quanto o ócio era uma prerrogativa privilegiada de sua classe social. Quando comparado a outros períodos históricos, o século XIX alimentou a ganância feminina - usada como metáfora do sucesso masculino -, ao fazer as mulheres desejarem um número maior de trajes que «representavam a situação econômica e social de quem as vestia, [as roupas] eram dispendiosas e, portanto, possuí-las em quantidade era sinal de riqueza.»³⁹⁸

No que concerne às protagonistas e coprotagonistas encontramos apenas um autorretrato físico indumentário feito por Amélia, que está, como seria de esperar ligado à Igreja e a Amaro. Este autorretrato, de treze linhas, acontece na sequência da receção de uma nova bata por Amaro, Amélia estando ao pé do coprotagonista, acede ao pedido do padre em envergar o manto de Nossa Senhora, tipicamente azul-celeste e envolto em estrelas. Assim, Amélia acaba por ir ver-se ao espelho da sacristia e aquele manto fazia com que parecesse Nossa Senhora. E quando Amaro lhe diz que está mais bonita do que a mãe de Cristo ela volta a olhar-se ao espelho e vê que realmente está bonita, embora desfaça a hipérbole de Amaro:

Ela então, movendo-se com uma cautela solene, chegou-se ao espelho da sacristia — um antigo espelho de reflexo esverdeado, com um caixilho negro de carvalho lavrado, tendo no topo uma cruz. Mirou-se um momento, naquela seda azul-celeste que a envolvia toda, picada do brilho agudo das estrelas, com uma magnificência sideral. Sentia-lhe o peso rico. A santidade que o manto adquirira no contacto com os ombros da imagem penetrava-a duma voluptuosidade beata. Um fluido mais doce que o ar da terra envolvia-a, fazia-lhe passar no corpo a carícia do éter do Paraíso. Parecia-lhe ser uma santa no andor, ou mais alto, no Céu... [...] Ela deu uma olhadela viva ao espelho. Era, decerto, linda. Não tanto como Nossa Senhora... Mas cora o seu rosto trigueiro, de lábios rubros, alumiado por aquele rebrilho dos olhos negros, se estivesse sobre o altar, com cantos ao órgão e um culto sussurrando em redor, faria palpitar bem forte o coração dos fiéis... (p. 753)

Este autorretrato da coprotagonista d'*O Crime do Padre Amaro* enquadra-se plenamente ao meio clerical onde ela foi criada. A casa onde vivia com a mãe, também esta amante de um padre, era local de encontro de “poderosos e amorais clérigos da cidade, onde imperava a superficialidade dos rituais e a deformação dos conceitos religiosos cristãos”³⁹⁹. Por ter crescido

³⁹⁸ Mónica Figueiredo, “Por entre Rendas, Jóias e Perfume de Jasmim: a Moda Segundo Eça de Queirós”, in António Apolinário Lourenço, Maria Helena Santana e Maria João Simões (coord.), *O Século do Romance: Realismo e Naturalismo na Ficção Oitocentista*, p. 359.

³⁹⁹ Cf. Jean Marcel Oliveira Araújo, “A relação de poder e dominação de Amaro e Amélia em *O crime do padre Amaro*, de Eça de Queirós”, disponível em: <http://www.uesc.br/seminariomulher/anais/PDF/>, consult. 09-05-2013, p. 7.

no meio de padres e beatas, Amélia acaba por tornar-se uma beata e amante de um padre. O autorretrato surgido pela visualização do espelho mistura espiritualidade e sensualidade não por acaso, como é bem explícito, por exemplo, na expressão “passar no corpo a carícia do éter do Paraíso”. A seda é ela própria um tecido ligado à riqueza (Igreja e não só) mas também à volúpia (lençóis de seda, vestidos ou camisas de seda). Ora, o tecido de seda é leve, dos mais leves do mundo, constituindo por conseguinte um paradoxo atribuir “peso” ao mesmo. Todavia, a adjetivação (“peso rico”) sugere que envergar tal manto traria consequências pesadas, ou seja, funestas, para Amélia devido à sedução que esse momento iria desencadear. E daí que a comparação (e não a identificação) “Parecia-lhe ser uma santa no andor, ou mais alto, no céu...” terminada em reticências reforce o mau augúrio deste autorretrato. O espelho enganá-la-á (como Amaro) e a queda do céu, qual a de Ícaro, será fatal.

Tal como no autorretrato físico corporal, também aqui, no indumentário, só temos protagonistas queirosianas, embora neste último caso seja apenas uma. Mais uma vez, a descrição dos trajes usados pelas protagonistas machadianas ficará a cargo do narrador, como veremos em capítulo próprio. No que diz respeito às personagens secundárias nenhuma das que analisamos é dotada de um autorretrato físico indumentário.

A par dos autorretratos físicos corporais e indumentários as personagens femininas também fazem autorretratos psicológicos, que permitem a análise do seu espaço psicológico. O aprofundamento deste espaço, principalmente do das femininas, é uma imagem de marca de Machado de Assis. Na opinião de Lauro Moreira, a análise psicológica das suas personagens está bem marcada em toda a sua obra.⁴⁰⁰ Também Helder Macedo defende que Machado de Assis é um grande psicólogo: “Exactamente, sobretudo pela forma como lida com os interstícios da psicologia. Mas o que Machado consegue fazer muito bem é penetrar na mente das personagens, em particular das femininas.”⁴⁰¹ Na verdade, Eça de Queirós não o faz de forma diferente, pois também o escritor português dá grande relevância à análise psicológica das personagens, quer seja através de monólogos interiores e/ou exteriores quer seja pela descrição do pensamento das personagens através do narrador.

No que concerne os autorretratos psicológicos das protagonistas e coprotagonistas queirosianas e machadianas, começamos pelas últimas não esquecendo de as pôr lado a lado com as primeiras assinalando possíveis semelhanças e diferenças. No romance *Ressurreição*, o autor começa por dizer na advertência da primeira edição: “Não quis fazer romance de costumes; tentei o esboço de uma situação e o contraste de dous caracteres; com esses simples elementos busquei o interesse do livro.” (p. 54). A advertência previne desde logo o leitor da forte componente psicológica deste que é natural quando se faz o contraste entre dois caracteres. No entanto, Amanda Rios Herane chama a atenção para o facto de nesta narrativa se fazer mais do que um contraste entre dois caracteres, uma vez que além do confronto entre os dois coprotagonistas, Félix e Lívia, há também os de Félix e Meneses, Lívia e Meneses, Lívia e Viana,

⁴⁰⁰ Cf. Lauro Monteiro, “O Génio Brasileiro”, in José Carlos de Vasconcelos (dir.), *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, nº 991, 24 Set./7 Out. de 2008, p. 18.

⁴⁰¹ Cf. Helder Macedo, “Os Interstícios da Psicologia”, in *Ibidem*, p. 20.

e nós acrescentamos outro, o que é feito entre Livia e Raquel⁴⁰². Contudo, iremos focar-nos apenas em contrastes que incluam as personagens femininas para não nos desviarmos do tema da nossa tese.

Livia é autora de vários autorretratos psicológicos, quase todos relacionados com o seu relacionamento com Félix, da mesma forma que acontece com a Amélia queirosiana e o seu caso amoroso com o padre Amaro e Luísa, d'*O Primo*, e o seu romance adúltero com Basílio. No caso de Livia, quando Viana resolve mudar de casa com a irmã para as Laranjeiras, a mesma rua onde mora Félix, aquela não se opôs à ideia; antes pelo contrário, o plano de ser vizinha do médico deixava-a feliz. Esta mudança de casa introduz um autorretrato psicológico indireto de seis linhas, onde a protagonista pensa nos projetos futuros com Félix, incluindo viver independente de todas as obrigações sociais:

Livia aprovara a mudança sob a influência de igual ideia. Aqueles últimos dias tinham sido de plena e deliciosa paz. Seus projetos de futuro eram imensos; delineava uma vida independente de todas as escravidões sociais, vida exclusiva deles, cheia de todos os prestígios da poesia e do amor. Às vezes receava que esses sonhos fossem apenas sonhos. Ainda assim não os dera por nenhum preço deste mundo. (p. 105)

Neste autorretrato psicológico, dado por monólogo interior, o narrador sugere haver em Livia não tanto a existência de um amor desinteressado mas um calculismo ainda que sem maldade, como sugere a forma verbal “delineava”. Concomitantemente, e à semelhança da Luísa queirosiana, parece haver aqui uma crítica de bovarismo, isto é, de má influência da literatura romântica nas mentes das personagens femininas⁴⁰³. E isto está sugerido na passagem “cheia de todos os prestígios da poesia e do amor. Às vezes receava que esses sonhos fossem apenas sonhos.”

Como referimos acima, também Amélia é criadora de autorretratos psicológicos relacionados com Amaro, como é o caso do primeiro de meia página, igualmente indireto, desencadeado na altura em que a protagonista d'*O Crime* vê uma antiga amiga que teve um caso com um padre e agora vivia as consequências dessa opção. Este quadro de Joaquina faz Amélia pensar que ela, tal como a amiga, também gostava de um padre e que o fim dela poderia ser o mesmo. De facto, a história de Joaquina funciona como um advertência para Amélia, ou seja, como indício funesto, para utilizarmos uma linguagem barthesiana. Enfim, deixa antever ao leitor o fim da sua relação amorosa com Amaro:

E também ela gostava dum padre! Também ela, como outrora a Joaquina, chorava sobre a sua costura quando o Sr., padre Amaro não vinha! Onde a levava aquela paixão! À sorte da Joaquina! A ser a amiga do pároco! E via-se já apontada a dedo, na rua e na Arcada, mais tarde abandonada por ele, com um filho nas entranhas, sem um pedaço de pão!... E, como uma rajada de vento que limpa num momento um céu

⁴⁰² Cf. Amanda Rios Herane, *Memórias das Ilusões: um Estudo de Ressurreição, Primeiro Romance de Machado de Assis*, São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas / Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, 2011, p. 49.

⁴⁰³ Cf. Carlos Reis, *Eça de Queirós*, Lisboa, Edições 70, 2009, p. 196.

enevado, o terror agudo que lhe dera o encontro de Joaninha varreu-lhe do espírito as névoas amorosas e mórbidas, em que ela se ia perdendo. Decidiu aproveitar a separação, esquecer Amaro; lembrou-se mesmo de apressar o seu casamento com João Eduardo, para se refugiar num dever dominante; durante alguns dias forçou-se a interessar-se por ele; começou mesmo a bordar-lhe umas chinelas... Mas pouco a pouco a ideia má que, atacada, se encolhera e se fingira morta, — principiou lentamente a desenroscar-se, a subir, a invadi-la! De dia, de noite, costurando e rezando, a ideia do padre Amaro, os seus olhos, a sua voz apareciam-lhe, tentações teimosas! com um encanto crescente. Que faria ele? Por que não vinha? Gostava de outra? Tinha ciúmes indefinidos, mas mordentes, que a queimavam. E aquela paixão ia-a envolvendo como uma atmosfera de onde não podia sair, que a seguia se ela fugia, e que a fazia viver! As suas resoluções honestas ressequiam-se, morriam como débeis florinhas naquele fogo que a percorria. Se às vezes a lembrança de Joaninha ainda voltava, repelia-a com irritação; e acolhia alvoroçadamente todas as razões insensatas que lhe vinham de amar o padre Amaro! Tinha agora só uma ideia — atirar-lhe os braços ao pescoço e beijá-lo, oh! beijá-lo!... Depois, se fosse necessário, morrer! (pp. 371-373)

Este monólogo interior mostra bem o grau de receio despertado em Amélia ao saber da história de Joaninha. Talvez não seja despiciendo fazer aqui outra intertextualidade, desta feita com a mais famosa Joaninha do romantismo português, bem viva na memória dos leitores da época queirosiana, a Joaninha das *Viagens na minha Terra* (1846) garrettianas, e que também não encontra para o seu amor com Carlos um final feliz. No que concerne à passagem queirosiana, a insistência em frases exclamativas e interrogativas incutem forte carga emocional ao discurso (neste caso, ao monólogo interior, a rigor). Usam-se nomes fortes como “terror”, “tentações”, “encanto”, “ciúmes”, “paixão”, “resolução”, “irritação”; ou então advérbios de modo como “alvoroçadamente”; e ainda adjetivos denotativos ou conotativos de dúvida e tortura emocional como “enevado”, “dominante”, “indefinida”, “mordente”, “débeis”, “insensatas”. A comparação “E aquela paixão ia-se envolvendo como uma atmosfera de onde não podia sair” mostra a armadilha claustrofóbica psicológica onde cai Amélia, e no fundo, toda esta passagem descreve muito bem, aos olhos da própria vítima, as fases do processo de sedução desde o ser uma “simples amiga do pároco” até desejar “beijá-lo” (em epífora) e “Depois, se fosse necessário, morrer!” portanto, há uma gradação crescente no dramatismo inerente a este autorretrato psicológico.

Também Luísa embarca num relacionamento adúltero desta feita com o primo Basílio, que vai dominar a mente da protagonista. O autorretrato psicológico, de mais ou menos meia página, de Luísa, tal como o de Lúvia e Amélia, é indireto. O procedimento introdutório deste retrato acontece quando Basílio não visita Luísa em sua casa e esta passa o dia à espera dele:

As rosas, sim, é que vinham a propósito. Foi ela mesma pô-las nos vasos, olhando sempre, o olhar vivo, satisfeita de si, da sua vida que se tornava interessante, cheia de incidentes... E às duas horas, vestida, veio para a sala, pôs-se ao piano a estudar a *Medjé* de Gounod, que Basílio trouxera, e que a encantava agora muito, com os seus acentos suspirados e cálidos. - Às duas e meia, porém, começou a estar impaciente; os dedos embrulhavam-se no teclado. - Já devia ter vindo, Basílio! - pensava. Foi abrir as janelas, debruçar-se para a rua; mas a criada do doutor, que

costurava por dentro dos vidros, ergueu logo olhos tão sôfregos que Luísa fechou rapidamente as vidraças. Veio recomendar a melodia, já nervosa. Uma carruagem rolou. Ergueu-se agitada; batia-lhe o coração. A carruagem passou... Três horas já! O calor parecia-lhe maior, insuportável; sentia-se afogueada; foi cobrir-se de pó-de-arroz. Se Basílio estivesse doente! E num quarto de hotel! Só, com criados desleixados! Mas não, ter-lhe-ia escrito nesse caso!... Não viera, não se importara! Que grosseiro, que egoísta! Era bem tola em se afligir. Melhor! Mas, abafava-se, positivamente! Foi um leque, e as suas mãos enraivecidas sacudiram num frenesi a gaveta, ao se abriu logo, um pouco perra. Pois bem, não o tornaria a receber! E o seu grande amor, de repente, como um fumo que uma rajada dissipa, desapareceu! Sentiu um alívio, um grande desejo de tranquilidade. Era absurdo, realmente, com um marido como Jorge, pensar noutro homem, um leviano, um estroina!... Deram quatro horas. Veio-lhe uma desesperação, correu ao escritório de uma folha de papel, escreveu à pressa: Querido Basílio. Por que não vens? Estás doente? Se soubesse os tormentos por que me fazes passar... A campainha retiniu. Era ele! Amarrotou o bilhete, meteu-o no bolso do ficou esperando, palpitante. Passos de homem pisaram no tapete da sala. Entrou com o olhar faiscante... Era Sebastião, um pouco pálido, que lhe apertou muito as mãos. Estava melhor? Tinha dormido bem? (pp. 156-158)

O procedimento introdutório daquele acontece quando Luísa chega a casa depois de andar a passear pelas ruas durante a noite à procura de Basílio. E quando Luísa pensa no sucedido começa também a relembrar o dia passado com Basílio e a ida a casa de Leopoldina à noite, depois de ter sido proibida por Jorge:

Chegaram a casa a arquejar. Luísa tinha vontade de chorar; deixou-se cair na *causeuse*, esfalfada, infeliz. Que imprudência, pôr-se a passear pelas ruas de noite, com uma criada! Estava doida, desconhecia-se. Que dia aquele! E recordava-o desde pela manhã: o *lunch*, o champanhe bebido pelos beijos de Basílio, os seus delírios libertinos; que vergonha! E ir a casa de Leopoldina, de noite, e ser tomada na rua por uma mulher do Bairro Alto!... De repente lembrou-lhe Jorge no Alentejo trabalhando por ela, pensando nela... Escondeu o rosto entre as mãos, detestou-se; os seus olhos humedeceram-se. Mas na manhã seguinte acordou muito alegre. Sentia, sim, uma vaga vergonha de todas as suas tolices da véspera, e com a sensação indefinida, palpíte ou pressentimento, de que não devia ir ao Paraíso. O seu desejo, porém, que a impelia para lá vivamente, forneceu-lhe logo razões; era desapontar Basílio; a não ir hoje não devia voltar, e então romper... Além disso a manhã muito linda atraía a rua; chovera de noite, o calor cedera; havia nos tons da luz e do azul uma frescura lavada e doce. (p. 238)

Esta passagem, tal como a precedente, concernente a Amélia, revela um espaço psicológico de forte carga emocional sugerida pela insistência em frases exclamativas e reticências, em que é similar o recuo pela situação amorosa ilícita em que a personagem se envolve, como insinua o nome “imprudência”. Os atos que faz para reencontrar Basílio diferem, todavia, neste autorretrato psicológico, dos de Amélia, a qual ainda só fantasiava com a relação com padre Amaro. Luísa, pelo contrário, está já plenamente envolvida na relação, e relembra as imprudências cometidas para reencontrar o amante, como “passear pelas ruas de noite, com uma criada” ou “ir a casa de Leopoldina de noite, e ser tomada na rua por uma mulher do Bairro Alto”, ou seja, por uma prostituta. Observe-se que as mulheres burguesas oitocentistas (e não

só) não saíam de noite sem serem acompanhadas pelos maridos ou amigas, pois de outra forma tal saída era socialmente mal vista. Donde ser confundida com uma prostituta, o que lhe causa vergonha. E é aqui que outros sentimentos dominam o espaço psicológico de Luísa nesta passagem: a vergonha e o desejo. Se o desejo é similar ao da Amélia queirosiana, ainda que aqui corresponda a uma relação adúltera já concretizada, esta emoção debate-se no coração de Luísa com o da vergonha. A passagem incide primeiro neste último, devido ao receio que sente quando mais friamente analisa o que fez para reencontrar Basílio; à vergonha de ser confundida com uma prostituta; à autculpabilização de ser adúltera tendo um bom marido, segundo o que sugere aqui (“De repente lembrou-lhe Jorge no Alentejo trabalhando por ela, pensando nela...”). Esta vergonha conduzirá a gestos explícitos como esconder “o rosto entre as mãos”, gesto típico da vergonha (esconder é um verbo forte e sabemos por experiência vivencial que a criança se esconde quando sabe ter cometido uma grande asneira para não ser castigada), e humedecerem-lhe os olhos. Nestas linhas parece haver arrependimento, a ponto de no seu monólogo interior sabermos isto: “detestou-se”. Todavia, o sentimento é rápido, e a este sucede no dia seguinte o desejo. A passagem é marcada pela conjunção adversativa “mas” e até ao final da passagem o desejo apaga a “vaga vergonha de todas as suas tolices da véspera”. O sema do desejo é imprimido no texto através de nomes como “desejo”, este o mais explícito, “calor”, “Paraíso” e “frescura”; das formas verbais “impelia”, “atraia” e “romper”; do advérbio de modo “vivamente”; e dos adjetivos “linda”, e “doce”. É importante notar que a passagem da vergonha para o desejo do reencontro com Basílio é motivada por “razões”, palavra que está na passagem, pouco firmes e fúteis: ela destaca em primeiro lugar o não “desapontar Basílio”, mas também o que é de grande volubilidade e racionalidade, o estado do tempo como as duas últimas linhas da passagem salientam. Se a manhã não estivesse “muito linda” *atraindo* à “rua”, e estivesse a chover ou então o céu mais nublado ela já não sentiria o desejo de se encontrar com Basílio? Fica essa dúvida uma vez que podemos como leitores imaginar razões mais fortes para motivar um reencontro adúltero.

Outro paralelismo que existe entre Livia, Amélia e Luísa é o secretismo que envolve a suas relações amorosas, embora por razões diferentes. No caso da protagonista machadiana a opção de manter a relação com Félix em segredo parte dele contra a vontade da viúva. O que a leva certo dia a perguntar a Félix porque mantém a relação em segredo, e afirma-lhe que se essa opção partisse dela o deixaria com dúvidas, mas ao contrário dele, ela confiava nele. Mais à frente, continua o seu pensamento, fazendo, assim, um autorretrato psicológico direto de oito linhas, onde a irmã de Viana apresenta uma característica sua, a superstição:

De repente, a viúva levantou a cabeça e disse como continuação das suas anteriores palavras:

— Há contudo ocasiões em que esta confiança parece abalar-se, não porque eu duvide de ti, mas porque duvido do destino. Já te disse que sou supersticiosa, — defeito das mulheres e das crianças. Estremeço algumas vezes, quando encaro o futuro, e, sem saber por que, pergunto a mim mesma qual será o fim de tudo isto. Desmaios apenas, e raros, de um coração que ambiciona, talvez, mais do que poderia obter. (p. 106)

Destacamos neste autorretrato psicológico, além da superstição que caracteriza Lívia, a assunção da equivalência entre mulheres e crianças, o que é uma autodesvalorização do género (e não apenas dela) e, por outro lado, a intuição de que o seu relacionamento não irá ter um final feliz, como sugerem as duas últimas frases, de que salientamos a forma verbal “Estremeço” e o nome “Desmaios”, isto é, as palavras que iniciam tais frases.

Contudo, as razões do secretismo dos relacionamentos de Amélia e Luísa são diferentes das de Lívia. No caso da protagonista d’*O Crime*, as causas estavam subentendidas no facto de ele ser padre. Além disso, ela estava prometida a outro, João Eduardo, quando conseguisse a promoção no trabalho para poder sustentar Amélia. Ainda esta não tinha começado a sua relação com Amaro, e já João Eduardo está a ponto de conseguir a tão esperada promoção o que o leva a pedir a mão da filha de S. Joaneira em casamento, pedido aceite por esta, impelindo Amélia a escrever a seguinte carta ao pretendente:

"Sr. João Eduardo.

A mamã cá me pôs ao facto da conversação que teve consigo. E se a sua afeição é verdadeira, como creio e me tem dado muitas provas, eu estou pelo que se decidiu com muito boa vontade, pois conhece os meus sentimentos. E a respeito de enxoval e papéis, amanhã se falará, pois que o esperamos para o chá. A mamã está muito contente e eu desejo que tudo seja para nossa felicidade, como espero há-de ser, com a ajuda de Deus. A mamã recomenda-se e eu sou a que muito lhe quer, Amélia Caminha". (pp. 455-457)

No entanto, após escrever a carta a João Eduardo a aceitar o pedido de casamento, sem aparente mostra de qualquer contrariedade, Amélia faz um autorretrato psicológico direto, de quase uma página, onde pensa no amor que sentia pelo padre. Primeiro pensa que por ter aceite o pedido de João Eduardo a sua relação com Amaro não poderia evoluir; no entanto, mais adiante, chega à conclusão de que mesmo após o seu casamento, Amaro poderia ser o seu confessor e começou a imaginar como seria essa nova relação de padre - devota entre eles:

Apenas fechou a carta, as folhas de papel branco espalhadas diante dela deram-lhe o desejo de escrever ao padre Amaro. Mas o quê? Confessar-lhe o seu amor, com a mesma pena, molhada na mesma tinta, com que aceitava por marido o outro?... Acusá-lo da sua cobardia, mostrar o seu desgosto — era humilhar-se! E apesar de não ter motivo para lhe escrever, a sua mão ia traçando com gozo as primeiras palavras: "Meu adorado Amaro..." Deteve-se, considerando que não tinha por quem mandar a carta. Ai! tinham de separar-se assim, em silêncio, para sempre!... Separarem-se por quê? — pensou. Depois de casada podia bem ver o Sr., padre Amaro. E a mesma ideia voltava, sutilmente, mas numa forma tão honesta agora, que a não repelia: decerto, o Sr. padre Amaro podia ser o seu confessor; era em toda a cristandade a pessoa que melhor guiaria a sua alma, a sua vontade, a sua consciência; haveria então entre eles uma troca deliciosa e constante de confidências, de doces admoestações; todos os sábados iria receber ao confessional, na luz dos seus olhos e no som das suas palavras, uma provisão de felicidade; e aquilo seria casto, muito picante, e para a glória de Deus.

Sentiu-se quase satisfeita com a impressão, que não definia bem, duma existência em que a carne estaria legitimamente contente, e a sua alma gozaria os encantos duma devoção amorosa. Tudo vinha a calhar bem, por fim... E daí a pouco dormia serenamente, sonhando que estava na sua casa, com o seu marido, e que jogava a manilha com as velhas amigas, no meio do contentamento de toda a Sé, sentada nos joelhos do senhor pároco. (p. 457)

Este autorretrato psicológico de Amélia, por monólogo interior, é muito interessante, pois é antitético à carta escrita imediatamente antes. No fundo, ela mostra aqui um espaço de arrependimento em aceitar casar-se com João Eduardo devido à paixão que sente por padre Amaro. A passagem demonstra uma forte carga emotiva, imprimida pelas frases interrogativas, sugestivas de algum desnorte inicial em relação ao seu dilema amoroso, pelas reticências, pelas frases exclamativas e até pela interjeição “Ai!”. A situação revela-se-lhe aos seus olhos caricata quando pensa primeiro escrever ao padre Amaro “com a mesma pena, molhada na mesma tinta, com que aceitava por marido” João Eduardo. Mas após este estado emocional, Amélia mostra pensar numa estratégia bem calculada de conciliação de casamento com o escrevente e relação amorosa com padre Amaro. O plano é simples, como patenteia a última frase, donde o seu sono sereno: casar com João Eduardo e amar secretamente padre Amaro no confessionário, ou seja, em encontros furtivos na igreja. Isto demonstra que Amélia não é tão ingénua como é muitas vezes descrita. Por fim, a passagem passa comicamente do sema da sensualidade erótica feminina ao da espiritualidade, indicando a irracionalidade do pensamento de Amélia, que aí, sim, inocentemente, pensava poder conciliar as duas situações numa pequena cidade provincial sem que ninguém reparasse. Deste modo, as expressões ou vocábulos como “troca deliciosa e constante de confidências”, “doces admoestações”, “na luz dos seus olhos”, “no som das suas palavras”, “provisão de felicidade” e “muito picante”, segue-se, no remate da frase em causa, um inesperado “para a glória de Deus.” Na frase seguinte há o paradoxo da tentativa de conciliação antitética de duas situações colocadas em paralelismo: “Sentiu-se quase satisfeita com a impressão, que não definia bem, duma existência em que a carne estaria legitimamente contente, e a sua alma gozaria os encantos duma devoção amorosa.” Na realidade, Amélia não quer assumir que é para seu próprio contentamento ou satisfação dos seus desejos. A frase final da passagem é de igual modo sarcástica, não aos olhos da própria, mas do leitor.

Já as razões do secretismo da relação de Luísa e Basílio devem-se ao facto de esta ser casada com Jorge, ou seja, aqui a personagem feminina é adúltera de facto. Sofia Gaspar numa análise de um dos textos d’*As Farpas*, de Ramalho Ortigão e Eça de Queirós, faz um levantamento das razões segundo as quais Eça afirma que leva as suas personagens femininas a serem adúlteras:

Sin negar los argumentos fisiológicos, Eça expone a lo largo de este texto cuáles son las condiciones sociales que motivan, en el caso portugués, el adulterio femenino. Sostiene que el adulterio, como resultado de la corrupción y la decadencia de la familia como institución social, es la consecuencia lógica para la mujer, educada exclusivamente para el amor y para el matrimonio. En la ociosidad y el tedio de la casa, idealizando

una relación sentimental como las que lee en las novelas, la mujer casada se ve arrastrada al adulterio por la lujuria. Es justamente ésta la idea que Eça noveliza, al justificar el móvil que condujo a Luisa a los brazos de su primo [...].⁴⁰⁴

Marinez Leal de Brito vai mais longe ao afirmar que “Luísa comete adultério porque a sociedade a influência e a faz crer que tem motivos para isso.”⁴⁰⁵ E o ensaísta explica a sua afirmação, com a qual estamos de acordo:

Primeiramente, naquela época tudo era completamente limitado, não bastava apenas saber falar francês, tocar piano e cuidar da casa, nada disso motivava a vida de Luísa. Ela tinha sua maneira de ver a vida de um modo romântico, era cheia de ilusões lidas em seus romances diários, existia a amiga Leopoldina que lhe influenciava muito, pois lhe relatava até os mínimos detalhes de seus relacionamentos amorosos com seus amantes, mexendo com a imaginação e o desejo reprimido de Luísa, por esta aspirava uma vida de luxo e regalias, e com as constantes viagens a trabalho que o marido faz a conduz a traição. O que a leva a isso é muito mais a necessidade de preencher o vazio de sua existência que o amor a Basílio. É uma forma encontrada por ela para fugir da solidão e da mesmice de todos os dias.⁴⁰⁶

Outro paralelismo entre estas três protagonistas é facto de a sua relação amorosa que devia ser mantida em segredo acabar por ser exposta. No caso de Livia e Félix a revelação do segredo foi exposta durante um jantar em casa da viúva, quando o filho desta pergunta ao médico porque não casava ele com a mãe. Esta revelação afetou Raquel, que estava apaixonada por Félix e não tinha conhecimento da relação amorosa deste com a irmã de Viana. Foi também nessa altura que Livia teve conhecimento dos sentimentos da amiga para com Félix, e a reação dela não foi a melhor. Contudo, num autorretrato psicológico direto, a viúva pede desculpa à filha do coronel por ter sido cruel, injusta e egoísta:

— Ah! exclamou Raquel levantando-se, trêmula e assustada; pelo amor de Deus! eu não lhe fiz mal nenhum! Livia acercou-se de Raquel; travou-lhe brandamente das mãos, apesar do esforço com que ela buscava esquivar-se, e disse:

— Que mal me farias tu, criança? A culpada sou eu; sou eu que te peço perdão, porque fui cruel e injusta, e cedi ao egoísmo do meu coração... Perdoa-me!

— Perdão-lhe tudo! respondeu Raquel. (p. 130)

Este autorretrato psicológico beneficia Livia aos olhos do leitor pois, numa perspetiva realista, mimética, a capacidade de pedir perdão e de reconhecer os próprios defeitos é uma qualidade mais rara.

⁴⁰⁴ Cf. Sofia Gaspar, *La Novela como Conocimiento Social: “El Primo Basilio” de Eça de Queirós.*, Madrid, Departamento de Sociología V (Teoría Sociológica) Facultad de Ciencias Políticas y Sociología, Universidad Complutense de Madrid, 2005, p. 264.

⁴⁰⁵ Cf. Marinez Leal de Brito, *A infidelidade Abordada na Obra “O Primo Basílio” de Eça de Queirós*, Aparecida de Goiânia, Faculdade Alfredo Nasser, Instituto Superior de Educação, Curso de Letras, 2010, p. 14.

⁴⁰⁶ Cf. *Ibidem*.

Também o caso de Amélia e Amaro foi descoberto, primeiro pelas desconfianças de João Eduardo, que, devido aos ciúmes que tinha dos dois, publicou um artigo no jornal ditando o fim do relacionamento com Amélia, como se pode ver por esta carta escrita pela coprotagonista d'*O Crime*:

"Sr. João Eduardo:

O que estava decidido a respeito do nosso casamento era na persuasão que era V. Sra. uma pessoa de bem e que me poderia fazer feliz,' mas como se sabe tudo, e que foi o senhor que escreveu o artigo do Distrito, e caluniou os amigos da casa e me insultou a mim, e como os seus costumes não me dão garantia de felicidade na vida de casada, deve desde hoje, considerar tudo acabado entre nós, pois não há banhos publicados nem despesas feitas. E eu espero, bem como a mamã, que o senhor seja bastante delicado para não nos voltar a casa, nem perseguir-nos na rua. O que tudo lhe comunico por ordem da mamã, e sou

criada de V. S.^a
Amélia Caminha". (p. 559)

A carta de Amélia revela o espaço psicológico da revolta perante a exposição da sua vida privada em praça pública, mas sabemos pelo contexto interno da obra que há aqui também bastante alívio pelo fim desta relação, facilitada com tal carta, pois assim teria mais tempo para poder estar com padre Amaro.

O caso entre Amélia e Amaro foi depois descoberto pelo cônego Dias e por Dionísia, sendo esta última, posteriormente, cúmplice de Amaro para arranjar um sítio seguro dos encontros furtivos dos protagonistas e mais tarde é ela que indica a Amaro a ama que ficaria com o filho fruto da relação que mantinha com a filha de S. Joaneira. E o que salvou Amaro e Amélia da vergonha em praça pública quando esta engravidou foi o plano de a mandar para a quinta da Ricoça com a irmã do cônego Dias, isto na altura em que a mãe de Amélia e as amigas iam a banhos. A solução para o problema que tinham em mãos era, segundo Amaro, casar Amélia com João Eduardo, o que desencadeia um autorretrato psicológico direto, de dez linhas, da amante do padre:

Às primeiras palavras, porém, do casamento com o escrevente, Amélia indignou-se com espalhafato.

— Nunca, antes morrer! O quê? Ele punha-a naquele estado e agora queria descartar-se dela e passá-la a outro? Era ela porventura um trapo que se usa e que se atira a um pobre? Depois de ter posto fora de casa o homem, havia de humilhar-se, chamá-lo e cair-lhe nos braços?... Ah, não! Também ela tinha o seu brio! Os escravos trocavam-se, vendiam-se, mas era no Brasil! Enterneceu-se então. Ah, ele já não a amava, estava farto dela! Ah, que desgraçada, que desgraçada que era! — Atirou-se de braços para a cama e rompeu num choro estridente. (pp. 795-797)

Neste caso o autorretrato psicológico direto é introduzido num monólogo uma vez que a passagem não implica um diálogo com padre Amaro ou outra personagem. Amélia está sozinha e desabafava, irada, para as paredes. O estado emotivo é muito forte, como demonstra a pontuação ou expressões como "antes morrer!" ou "Ah, não!". Talvez por se tratar de um

monólogo e não de um monólogo interior que explica a estranha escolha da terceira pessoa gramatical para Amélia se referir a ela própria ao longo de todo este discurso. Outra razão basear-se-á na profunda revolta perante a solução proposta por padre Amaro e que corresponde ao momento em que pela primeira vez ela vê as verdadeiras intenções do clérigo, ou seja, a revolta perante o cair da máscara de Amaro. Este monólogo abarca também o espaço psicológico do orgulho e da autoestima que tinha perdido quando exclama: “Ah, não! Também ela tinha o seu brio! Os escravos trocavam-se, vendiam-se, mas era no Brasil! ” Porém, da raiva e do orgulho, Amélia termina este monólogo pateteando autocomiseração, como demonstra a reiteração da expressão “que desgraçada” e o facto de romper “num choro estridente” deitada na cama. Dever-se-á compreender melhor esta última reação à luz da época devido à forma como socialmente era encarada a gravidez fora do casamento e ainda por cima fruto de um relacionamento com um eclesiástico.

E o autorretrato psicológico de Amélia continua, pois ela não aceitava casar com João Eduardo e via esta situação como um castigo divino, o que é típico de uma beata:

Ela ficara aniquilada, à beira do leito, tomada ainda de grandes soluços. Tinha chegado enfim o castigo, a vingança de Nossa Senhora, que ela sentia preparar-se há tempos no fundo dos céus, como uma tormenta complicada. Aí estava, agora, pior que os fogos do Purgatório! Tinha de se separar de Amaro que imaginava amar mais, e ir viver com o outro, com o excomungado! Como poderia ela nunca reentrar na graça de Deus, depois de ter dormido e vivido com um homem que os cânones, o papa, toda a terra, todo o Céu consideravam maldito?... E devia ser esse seu marido, talvez o pai de outros filhos... Ah, Nossa Senhora vingava-se de mais! (pp. 797-799)

A passagem supra revela a complexidade do espaço psicológico de Amélia que, tendo mantido uma relação furtiva com um padre e mesmo depois de ter verificado que este apenas a tinha usado para satisfazer as suas necessidades físicas, continuava a amar o homem que não a respeitava e de quem carregava um filho no ventre e mantinha, no meio de toda esta hipocrisia clerical, um espírito profundamente beato. O espaço psicológico da beatice está bem revelado no medo do castigo divino e na repulsa em casar com um excomungado, ou seja, João Eduardo, que efetivamente tinha sido objeto de excomunhão por parte dos clérigos de Leiria motivados pelo artigo que aquele escrevera expondo claramente as relações ilícitas entre os membros do clero leiriense e beatas, revelando inclusivamente o local desses encontros, a casa da mãe de Amélia. Este último facto também leva a coprotagonista d’*O Crime* a rejeitar ainda mais o escrevente que punha desta forma o bom nome de sua mãe e o seu próprio em causa.

Depois de Juliana ter descoberto o segredo de Luísa, a vida desta torna-se num inferno, e a coprotagonista não percebe como tinha acabado subjugada ao poder da criada. Este monólogo interior da “piorrinha”, como lhe chama Juliana, encerra um autorretrato psicológico direto, de onze linhas:

E não houve outra palavra mais.

— Parece um sonho! - pensava Luísa, ao despir-se melancolicamente. — Esta criatura, com as minhas cartas, instalada em minha casa para me torturar, me roubar!" - Como se achava ela, Luísa, naquela situação? Nem sabia. As coisas tinham vindo tão bruscamente, com a precipitação furiosa de uma borrasca, que estala! Não tivera tempo de raciocinar, de se defender; fora embrulhada; e ali estava, quase sem dar fé, na sua casa sob a dominação da sua criada! Ah! Se tivesse falado a Sebastião! Tinha agora o dinheiro, decerto, notas, ouro... Com que frenesi lho arremessaria, a expulsaria, e a arca, e os trapos, e a cuia!... - Jurou a si própria falar a Sebastião, dizer tudo! Iria mesmo à casa dele, para o impressionar mais! (p. 290)

Neste passo o espaço psicológico evolui da incredulidade, sugerida pela comparação “parece um sonho”, para a melancolia explicitamente patenteada pelo advérbio de modo “melancolicamente” e depois com a fúria de quem se sente encurralada, sendo este o sentimento que ocupa mais espaço narrativo, desde o termo pejorativo “criatura” e até “cua” para designar a criada, e finaliza com a decisão de pedir auxílio a Sebastião, como se pode ver por formas verbais que implicam ações, como “jurou”, “falar”, “dizer”, “iria” e “impressionar”. Nesta fase da intriga, Luísa ainda não sonha até que ponto a chantagem de Juliana vai chegar, na medida em que pensa que a criada só vai utilizar as cartas para lhe extorquir dinheiro. Porém, como se verá mais adiante, Juliana, numa inversão de papéis que funciona como uma espécie de vingança contra o patronato, até porque as condições em que esta dormia eram péssimas, vai obrigar a patroa a fazer as lides domésticas enquanto ela descansa. No entanto, Luísa chegou a um ponto limite e decide agir para parar Juliana, pensando despedi-la e assumir as consequências, o que origina mais um autorretrato psicológico indireto introduzido na narrativa através de um monólogo interior:

E durante a noite Luísa, sem dormir, pensava que aquilo não podia durar! Estava farta! Aturar a mulher, a sua tirania, e ouvir a todo o momento ditinhos, alusões, ah, não! Era demais! Bastava! Ele começava a desconfiar, a bomba ia estalar! Pois bem, ela mesma chegaria o lume ao rastilho! Ia mandar a Juliana embora! E que mostrasse as cartas, acabou-se! Se ele a metesse num convento, se separasse dela, bem! Sofreria, morreria! Tudo, menos aquele martírio reles, às picadinhas, medonho e grotesco! (p. 381)

A passagem revela o espaço psicológico da exaustão que conduz Luísa a agir sem ter medo das consequências da revelação do seu adultério, fossem elas quais fossem. A forte carga emocional é sugerida por uma sucessão de frases exclamativas, exclusivas nesta passagem. A exaustão que conduz a uma resolução dramática (pelo menos essa era a intenção) pode ser resumida nas exclamativas “Estava farta!” e “Sofreria, morreria!”. A convicção com que Luísa patenteia está condensada nas expressões “Bastava!” e “Pois bem!”.

As diferenças da visão subjetal que incide sobre as próprias personagens femininas no que diz respeito ao autorretrato psicológico são muitas. Atentemos agora ao caso de Lívia: esta afasta-se das protagonistas queirobianas, que têm casos com membros do clero, e que se tornam adúlteras ou mantêm relações incestuosas. A referida viúva machadiana não se inclui nesse leque de “pecadoras”; antes pelo contrário, após a morte do marido, a primeira relação amorosa que

tem é com Félix. Lívia, num autorretrato psicológico direto, de uma página, desencadeado por Félix, fala do amor que tinha pelo falecido marido e que agora tem pelo médico:

– Amei a meu marido, começou Lívia, e toda a minha confiança se resume nessas poucas palavras. Tive uma paixão da primeira idade, quando o amor vem surpreender a ignorância do coração. Será esse o amor mais forte? Há quem diga que o primeiro amor nasce apenas da necessidade de amar. Pode ser. Hoje que te amo sinto que pode ser assim. Em todo o caso, aquele afeto dominou-me toda; cobrei uma vida que me parecia imortal.

– E ele?

– Amava-me, creio, mas não entendíamos o amor do mesmo modo; tal foi o meu doloroso e tardio desencanto. Para mim era um êxtase divino, uma espécie de sonho em ação, uma transfusão absoluta de alma para alma; para ele o amor era um sentimento moderado, regrado, um pretexto conjugal, sem ardores, sem asas, sem ilusões... Errariamos ambos, quem sabe? [...]

– Estou explicando a situação da minha alma, continuou ela. Foi aflitiva e triste; não lha oculte. Riu-se de mim. Era um homem apático e frio; honesto, é verdade, e bom coração, mas falávamos língua diversa e não nos podíamos entender. Confiei todavia na influência do amor. Empreendi a tarefa de o trazer à atmosfera dos meus sentimentos, errada tentativa, que só me produziu atribulação e cansaço. Fatigava-o com isso a que ele chamava pieguices poéticas; da fadiga passou à exasperação, da exasperação ao tédio. No dia em que o tédio apareceu conheci que o mal estava consumado. Quis emendá-lo e não pude. Tinha feito da nossa vida conjugal um deserto; e se a minha alma clamava contra o destino, minha consciência me acusava de um erro, o erro de haver perturbado a paz doméstica, a troco de um sonho que não veio. Não me faço melhor do que sou, bem vê; mas uma parte da culpa não será da natureza que me fez tão pueril? Tal é o meu receio agora, continuou Lívia depois de alguns segundos de silêncio; às vezes cuido que não vim ao mundo para ser feliz nem para dar a felicidade a ninguém. Nasci defeituosa, parece. Serás tu capaz de desfazer a apreensão ou corrigir o defeito? (pp. 107-108)

O autorretrato é aprofundado e complexo, dado em diálogo, e mostrando como esta personagem machadiana se consegue analisar com rigor e abordar a evolução da sua relação matrimonial com grande racionalidade. As palavras-chave dessa evolução de gradação decrescente do grau de paixão são “paixão”, “êxtase”, “amor”, “atribulação”, “cansaço”, “tédio” e o metafórico “deserto”, que revela a carência de amor a ausência de “água” vivificadora que fosse alimentando a relação conjugal.

Mesmo com uma relação tempestiva entre Lívia e Félix, este decide pedi-la em casamento e a viúva aceita o pedido. E foi nessa altura que os pais de Raquel a convidam para jantar em casa deles. Após grande insistência a irmã de Viana acaba por ceder e aceitar o convite. Após o jantar e já no carro, Lívia é sujeito de um autorretrato psicológico direto, de doze linhas, onde, num monólogo interior, se sente condoída que por causa da felicidade dela Raquel seria infeliz:

Ao entrar no carro, com o irmão, a viúva ia desconsolada e triste. Seu coração sabia amar, e a idéia de que a sua felicidade custaria lágrimas a alguém fundamente lhe doía.

– Por que razão, pensava ela, me há de lançar a Providência esta gota amarga na taça das minhas delícias? Se eu ao menos o ignorasse... a

minha felicidade não seria travada de remorsos... Felicidade? continuou ela dirigindo o pensamento a uma nova ordem de idéias; será deveras felicidade? O sonho, tantas vezes dissipado, realizar-se-á, enfim?... Há quase um ano que eu pus toda a minha existência nesta vaga probabilidade; está próximo o termo, não sei que sorte avessa me repele para longe. Não a mereço talvez, ou então ambiciono demais... Chamam-me bela; devia talvez contentar-me com ser admirada... (p. 142)

Contudo, o casamento dos protagonistas de *Ressurreição* não chega a ser levado a cabo por desistência de Félix. Porém, a viúva recusa-se a mostrar o seu lado frágil e toma as rédeas da situação mesmo contra a opinião do irmão:

Lívia desaprovou-lhe a resolução.
— Mas, disse Viana, não podemos ficar assim...
— Podemos, interrompeu a viúva; enquanto estou doente a explicação será natural para os outros. Quando me levantar da cama direi que eu mesma desfiz o casamento. Achaste-me sempre singular; é provável que os outros me vejam com iguais olhos; e tudo se explicará da melhor maneira.
— Mas a explicação dele...
— A explicação dele não é precisa. (p. 152)

Estas é, pois, uma personagem feminina machadiana com uma grande capacidade de autoanálise psicológica, revelando força interior, pelo facto de não ocultarem os seus autorretratos psicológicos; ao invés, revelando-os sob a forma narrativa de diálogo com personagens masculinas.

Completamente diferentes dos autorretratos psicológicos destas três protagonistas são os de Guiomar. No primeiro, num diálogo com Mrs. Oswald, descreve-se assim:

Pois não é exato. Isto são caprichos de menina mal-educada. Dei para não gostar que me adorem... Minto; disso gosto eu; mas quisera que me adorassem somente, não lhe parece? E Guiomar acompanhou estas palavras com uma risadinha mimosa e uns gestos de criança travessa, que destoavam inteiramente da sua gravidade habitual. (p. 52)

A protagonista d'*A Mão e a Luva* volta a autorretratar-se psicologicamente através de um monólogo interior onde se dá conta que está apaixonada por Luís Alves:

Guiomar retirou-se sem dizer palavra. Luís Alves esperou que ela desaparecesse e saiu. A moça, entretanto, ficou irritada por nada lhe ter respondido, sendo verdade que nada achou nem acharia talvez que lhe responder; mas arrependeu-se e pensou longo tempo naquilo. Quer dizer que o amava? Quer dizer que estava prestes a isso. A arraiada branqueava o céu, tingiria depois o cimo dos montes, entornar-se-ia enfim pela encosta abaixo, até aparecer o sol - o sol contemporâneo de Adão, e do último homem que há de vir. (p. 108)

A afilhada da baronesa, em discurso direto, caracteriza-se a ela própria:

- Nem mais nem menos, retrucou ela rindo também. Saiba pois que sou muito senhora da minha vontade, mas pouco amiga de a exprimir; quero

que me adivinhem e obedeçam; sou também um pouco altiva, às vezes caprichosa, e por cima de tudo isto tenho um coração exigente. Veja se é possível encontrar tanto defeito junto. (p. 138)

É curioso notar que neste autorretrato a afilhada da baronesa não se coíbe de ocultar os seus defeitos, mostrando-se orgulhosa e o consciente dos mesmos.

Iaiá no único autorretrato psicológico direto, de mais ou menos meia página, mostra-se indecisa em relação à pessoa que ama na seguinte passagem:

— Respondo que sim e que não, disse ela. Se me pergunta a quem amo, digo-lhe que não sei, não amo ninguém; mas sinto alguma coisa misteriosa e esquisita, e não sei... desconfio... não sei que seja. Por que é que as mesmas coisas, que me eram indiferentes, agora me parecem interessantes, e até chego a supor que me falam? Ainda há pouco, antes de o ver, estava a olhar embebida para o céu, quase sem pensar, mas ainda assim curiosa ou ansiosa; olhava para o céu e para o mar; o coração apertou-se-me; depois alargou-se-me como se quisesse devorar tudo. Há dias em que me levanto alegre e viva como uma criança; papai diz que são os meus dias azuis. Há outros em que tenho vontade de quebrar tudo, e não digo mais de duas palavras em cada hora; são os meus dias negros. Ouço às vezes uma voz que me fala; penso que é alguém e reconheço que a voz é a da minha própria imaginação. Tudo será imaginação, creio; mas é tão novo e tão bom! Em todo caso, parece-me extraordinário, e se não é loucura... É verdade, às vezes penso que vou ficar doida, e nessas ocasiões tenho medo. Será isso? (p. 135)

A concentração da personagem em questões psicológicas do foro, sentimental é polarizada à volta da sinédoque “coração”, e a sua angústia na expressão metafórica “dias negros”, na insistência em frases interrogativas e na antítese “que sim e que não” reveladora do seu desnorte. Iaiá mostra aqui ser toda ela uma interrogação, uma dúvida.

A protagonista d'A *Tragédia* é sujeito de visão de si própria através de um autorretrato psicológico direto, de dez linhas, onde se lamenta da vida triste que tem e de nunca ter sido amada:

E numa transição, começou a queixar-se: a vida era bem triste. Sentia-se tão só! Nunca conhecera a felicidade de uma verdadeira afeição.
— Todos os que me têm dito que me amavam eram egoístas; eu era nova, dava-lhes prazer.
Mas reconhecia sempre, bem depressa, que não havia um real, dedicado, puro, cheio de sacrifício.
— Nunca ninguém me estimulou. Meu marido, Mr. de Molineux, era muito bom, muito bom. Mas egoísta, também. Ninguém me tem, em verdade, dedicação. Mesmo Mélanie, que até morre por mim, se amanhã lhe oferecessem mais soldada, deixava-me logo. A vida é bem triste, tudo é uma ilusão! (p. 115)

Neste autorretrato de Genoveva está bem espelhado o seu passado de *cocotte*, o próprio apelido por ela utilizado, Mme. Molineux, é herança de um caso que teve com Mr. de Molineux,

antigo senador francês⁴⁰⁷. Quando chega a Lisboa a sua atitude não se altera, pois vê a oportunidade de ser sustentada por Dâmaso, o que a leva a adiar o romance que tanto pretendia com Victor.

No que concerne às personagens secundárias machadianas e queirosianas, existem algumas com autorretrato psicológico, como é o caso de Mrs. Oswald. Rodrigo Silva Trindade define-a como sendo uma personagem “marginal que vive sob a égide de uma matriarca e à mercê de um sistema contraditório em si mesmo, a governanta - típica representação de uma figura inglesa - se vale de vários artifícios para se fazer uma presença necessária no lar de sua protetora.”⁴⁰⁸ De facto, o autorretrato psicológico direto, de dez linhas, retrata bem esta definição da inglesa:

Guimar deixou-se ir, um pouco de má vontade, e a conversa teria acabado ali, se Mrs. Oswald não lhe dissesse com a mais doce voz que daquela garganta podia sair:

- Convença-se de que eu sou importuna e indiscreta por afeição, e que a felicidade desta família é toda a ambição da minha alma. Não pode haver intenção melhor do que esta. Um conselho último, - último se me não consentir mais falar-lhe nisto; - eu creio que a senhora sonha talvez demais. Sonhará uns amores de romance, quase impossíveis? Digo-lhe que faz mal, que é melhor, muito melhor contentar-se com a realidade; se ela não é brilhante como os sonhos, tem pelo menos a vantagem de existir. (p. 53)

Outra personagem machadiana dotada de autorretrato psicológico é a madrastra de Iaiá Garcia, Estela. Os autores de “Iaiá, Valéria e Estela: as personagens femininas em Iaiá Garcia, de Machado de Assis” definem Estela como a “a personagem de maior destaque na obra. É ela quem articula a trama garantindo o bem estar daqueles com quem convive, além de metaforizar a moral e os sentimentos periféricos que vão de encontro as suas concepções: o preconceito, o orgulho e a violação do desejo.”⁴⁰⁹ Além disso, Moisés Raimundo de Souza acrescenta que Estela “é uma personagem que retrata bem a situação vivida pela mulher brasileira no final do século XIX, situação abordada nos primeiros romances machadianos. Ou seja, o casamento como meta de vida, a imposição da família e as conveniências nas relações sociais.”⁴¹⁰ Esta aceção de Estela está bem presente no autorretrato psicológico direto de uma página, onde ela enuncia as diferenças de condição social que a distanciavam de Jorge e que a levou a casar com o pai de Iaiá:

⁴⁰⁷ Cf. Denise Rocha, “Tabu Social e Literário: o Romance da Rua das Flores (Eça de Queirós)”, in *Revista Fórum Identidades*, Itabaiana: Gepiadde, ano 6, vol. 11, jan-jun de 2012, p. 146.

⁴⁰⁸ Cf. Rodrigo Silva Trindade, “Chávenas à Brasileira: a Governanta Inglesa no Romance *A Mão e a Luva*, de Machado de Assis”, in *Machado de Assis em linha*, Rio de Janeiro, v. 6, n. 11, junho 2013, p. 86.

⁴⁰⁹ Cf. Rodrigo Corrêa Martins Machado e Thaís Fernanda da Silva, “Iaiá, Valéria e Estela: as personagens femininas em Iaiá Garcia, de Machado de Assis”, in *Contemporâneos: Revista de Artes e Humanidades*, n. 10, maio - out. 2012, disponível em <http://www.revistacontemporaneos.com.br/n10/dossie/iaia-valerio-e-estela.pdf>, p. 10.

⁴¹⁰ Cf. Moisés Raimundo de Souza, *A Personagem Feminina na Primeira Fase Machadiana: Helena e Iaiá Garcia*, São Paulo, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2007, p. 60.

— Havia entre nós um fosso largo, muito largo, disse Estela. Eu era humilde e obscura, ele distinto e considerado; diferença que podia desaparecer, se a natureza me houvesse dado outro coração. Medi toda a distância que nos separava e tratei simplesmente de evitá-lo. Foi então que ele embarcou; interiormente aprovei-o. Talvez lhe não neguei um pouco de compaixão silenciosa, mas nada mais. Casamento, entre nós, era impossível, ainda que todos trabalhassem para ele; era impossível, sim, porque o consideraria uma espécie de favor, e eu tenho um grande respeito a minha própria condição. Meu pai já me achava, em pequena, uns arremessos de orgulho. Como querias tu que, com tal sentimento, pudesse desposar um homem, socialmente superior a mim? Era preciso dar-me outra índole. Todas as felicidades do casamento achei-as ao pé de teu pai. Não nos casamos por amor; foi escolha da razão, e por isso acertada. Não tínhamos ilusões; pudemos ser felizes sem desencanto. Teu pai não tinha os mesmos sentimentos que eu; era mais tímido que orgulhoso. Qualquer que fosse a razão do seu desapego ao mundo, bastava que o tivesse, para me fazer feliz; vivemos assim alguns anos de inteiro isolamento, sem conhecer o amargor, que é o que fica no fundo da vida, sem necessidade da dissimulação... Minto; tive necessidade de fingir, desde que aquele homem aqui apareceu; era necessário. Um dia teu pai mostrou-me essa carta e referiu-me a paixão encoberta que aí se conta; podes imaginar se ouvi tranqüila. Mas fora desse acontecimento, que outro podia perturbar minha alma? Não vi nenhuma porta abrir-se-me por obséquio, nenhuma mão apertou a minha por simples condescendência. Não conheci a polidez humilhante, nem afabilidade sem calor. Meu nome não serviu de pasto à natural curiosidade dos amigos de meu marido. Quem é ela? Onde veio? Ninguém me perguntou donde vinha, não é verdade? Perguntaste-me quem era eu? Não; amaste-me como tinhas amado tua mãe, e eu amei-te, como se foras minha filha. E para isto bastou-nos estender os braços; não foi preciso descer nem subir.

— Não foi, bradou laiá comovida, apertando-lhe as mãos.

— Já vês quem eu era e sou; uma espécie de animal feroz, que prefere a charneca ao jardim. Não me senti lisonjeada com a paixão que inspirei; rejeitei, talvez, um marido digno das ambições de qualquer mulher. Era isto o que querias saber? Pois aí tens a minha história, a história dessa carta, que já agora podemos rasgar... (pp. 170-171)

Como se vê pela citação, as diferenças sociais são logo identificadas, num autorretrato bem consciente, na primeira linha do discurso da personagem através da epanáfora “um fosso largo, muito largo” e das antíteses que se seguem que permitem compreender melhor o tal “fosso”

Eugénia é outra personagem secundária machadiana dotada de um autorretrato psicológico indireto que em nada se liga às personagens anteriores, quer machadianas quer queirosianas. Filha única de Dr. Camargo e D. Tomásia, trata-se de uma personagem extremamente egocentrista e pretensiosa. A noiva de Estácio, quando soube que tinha sido pedida em casamento, começou de imediato a pensar em como seria a festa, não prestando atenção aos conselhos dos pais:

D. Tomásia concordou com esta explicação do marido, enquanto Eugénia, olhando alternadamente para um e outro, parecia não lhes dar a mínima atenção. O pensamento estava em Andaraí; ela via já na imaginação a cerimónia do consórcio, as carruagens, o apuro do noivo, a sua própria graça, a coroa de flores de laranjeira, que a havia de adornar; enfim talhava já o vestido branco e pregava as rendas de Malines com que havia de levar os olhos a ambas as metades do género humano. (p. 75)

Como se vê, aqui é o monólogo interior que introduz o autorretrato psicológico. Já a Juliana é também provida de autorretratos psicológicos, mas sobre a patroa neste caso o autor usa o discurso direto. Juliana justifica aqui a chantagem sobre a patroa com a necessidade de descanso:

A sua voz tinha tanta angústia que Juliana calou-se. Mas depois de um momento, mais baixo:

— A senhora bem sabe que se eu guardei as cartas, para alguma coisa era! Queria pedir ao primo da senhora que me ajudasse! Estou cansada de trabalhar, e quero o meu descanso. Não ia fazer escândalo; o que desejava é que ele me ajudasse... Mandeí ao hotel esta tarde... O primo da senhora tinha desavoreado! Tinha ido para o lado dos Olivais, para o inferno! E o criado ia à noite com as malas. Mas a senhora pensa que me logram? - E retomada pela sua cólera, batendo com o punho furiosamente na mesa: - Raios me partam, se não houver uma desgraça nesta casa, que há de ser falada em Portugal! (p. 278)

Na continuação do autorretrato psicológico direto de Juliana, o excerto que apresentamos de seguida está repleto de queixas da criada, pois para isso segundo ela, já tinha passado a vida toda a trabalhar e agora queria descanso, precisando de dinheiro. Juliana chama ainda a atenção para as condições do quarto que lhe tinha sido destinado, bem como a Joana, a cozinheira. Ora, as criadas de Luísa e de Jorge não são exceção, pois como afirma Maria Helena Santana: “as senhoras do seu tempo recrutam sobretudo mulheres pobres, impreparadas, condenando-as a trabalhar e a viver em ambientes insalubres e indignos”⁴¹¹. Juliana e Joana são, pois, personagens-tipo das criadas portuguesas oitocentistas. Veja-se a passagem:

Luísa deixou-se cair numa cadeira, aniquilada.

— Que fiz eu para isto, meu Deus? Que fiz para isto?

Juliana plantou-se-lhe diante, muito insolente.

— A senhora diz bem, sou uma ladra, é verdade; apanhei a carta no cisco; tirei as outras do gavetão. É verdade! E foi para isto, para mas pagarem! - E traçando, destrachando o xale, numa excitação frenética: - Não que a minha vez havia de chegar! Tenho sofrido muito, estou farta! Vá buscar o dinheiro onde quiser. Nem cinco réis de menos! Tenho passado anos e anos a ralar-me! Para ganhar meia moeda por mês, estafo-me a trabalhar, de madrugada até à noite, enquanto a senhora está de pânria! É que eu levanto-me às seis horas da manhã - e é logo engraxar, varrer, arrumar, labutar, e a senhora está muito regalada em vale de lençóis, sem cuidados, nem canseiras. Há um mês que me ergo com o dia, para meter em goma, passar, engomar! A senhora suja, suja, quer ir ver quem lhe parece, aparecer-lhe com tafularias por baixo e cá está a negra, com a pontada no coração, a matar-se com o ferro na mão! E a senhora, são passeios, tipóias, boas sedas, tudo o que lhe apetece - e a negra? A negra a esfalgar-se! Luísa, quebrada, sem força de responder, encolhia-se sob aquela cólera como um pássaro sob um chuva. Juliana ia-se exaltando com a mesma violência da sua voz. E as lembranças das fadigas, das humilhações, vinham atear-lhe a raiva, como achas numa fogueira.

— Pois que lhe parece? - exclamava. Não que eu coma os restos e a senhora os bons bocados! Depois de trabalhar todo o dia, se quero uma

⁴¹¹ Cf. Maria Helena Santana, “Upstairs - Downstairs: as Criadas, o Género e a Classe no Realismo Português”, in *O Século do Romance: Realismo e Naturalismo na Ficção Oitocentista*, p. 66.

gota de vinho, quem mo dá? Tenho de o comprar! A senhora já foi ao meu quarto? E uma enxovia! A percevejada é tanta que tenho de dormir quase vestida! E a senhora se sente uma mordedura, tem a negra de desaparafusar a cama, e de a catar frincha por frincha. Uma criada! A criada é o animal. Trabalha se pode, senão rua, para o hospital. Mas chegou-me a minha vez - e dava palmadas no peito, fulgurante de vingança. - Quem manda agora, sou eu!

Luísa soluçava baixo.

— A senhora chora! Também eu tenho chorado muita lágrima! Ai! Eu não lhe quero mal, minha senhora, certamente que não! Que se divirta, que goze, que goze! O que eu quero é o meu dinheiro. O que eu quero é o meu dinheiro aqui escarrado, ou o papel há-de ser falado! Ainda este teto me rache, se eu não for mostrar a carta ao seu homem, aos seus amigos, à vizinhança toda, que há-de andar arrastada pelas ruas da amargura! (pp. 278-280)

Esta espécie de autorretrato de sublevação social (haverá aqui ecos de socialismo ainda que Eça não partilhasse do ideário republicano-socialista de Ramalho Ortigão, por exemplo) é claro nas frases “Uma criada! A criada é o animal”. A epanáfora e a metáfora serão o grito de revolta da classe, mas que Eça não subscreve ao tornar Juliana, como veremos, uma vilã.

A Juliana, além de autorretratos psicológicos diretos, ainda lhe é concedido espaço narrativo para escrever uma carta a Luísa, com o intuito de conseguir o dinheiro que queria pelas cartas de Basílio. Assim, a melhor forma de Juliana o conseguir é exercer chantagem psicológica sobre Luísa e pedir desculpa pelo sucedido e a informá-la de que vai começar a fazer o serviço doméstico que lhe corresponde, desde que Luísa não se esquecesse de lhe pagar:

Escrita em papel pautado, numa letra medonha, eriçada de erros de ortografia, dizia:

«Minha senhora.

Bem sei que fui imprudente, o que a senhora deve atribuir tanto à minha desgraça como à falta de saúde, o que às vezes faz que se tenham génios repentinos. Mas se a senhora quer que eu volte e faça o serviço como dantes - ao qual creio que a senhora não pode opor-se, terei muito gosto em ser agradável na certeza que nunca mais se falará em tal até que a senhora queira, e cumpra o que prometeu. Prometo fazer o meu serviço, e desejo que a senhora esteja por isto pois que é para bem de todos. Pois que foi génio e naturalmente todos têm os seus repentinos, e com isto não canso mais e sou

Serva muito obediente
a criada
Juliana Couceiro Tavira. (p. 288)

Por último, temos outra personagem secundária queirosiana, Concha. Esta personagem d’*A Capital* era uma meretriz, que depois de Artur ter chegado a Lisboa, lhe foi impingida por Melchior. Concha vive um romance com Artur e chegaram a viver juntos antes dela o trocar por outro, mas antes do relacionamento de Concha com Artur começar a correr mal, esta conta-lhe a sua história num autorretrato psicológico indireto de uma página:

Na intimidade da alcova, ela contara-lhe a sua vida. Não era filha de um general — segundo a versão de Melchior — mas seu pai, cunhado de um

capitão, negociava honestamente em vinhos, numa localidade que ela não quis revelar. Seduzida – inocente que era então! – pelo filho de um marquês, fora esconder a sua glória e a sua vergonha num terceiro andar da melancólica Rua de S. Juan de Dios, em Madrid. O seu amante, cujo título era confuso, ora conde, ora simplesmente visconde, era um carlista fanático, que se alistara nos bandos de Saballo e morrerá junto a Estela, num encontro de cavalaria. Ela – *pobrecita!* – só, miserável, depois de ter empenhado uma por uma todas as suas ricas jóias – rubis, pérolas, diamantes, que o carlista lhe dera com uma profusão de Grande de Espanha, vira-se forçada – ah, bem forçada – a aceitar o amor de um director de caminhos-de-ferro, um primeiro andar em Fuencarral e um coche. Este coche parecia ser a glória eminente do seu passado: fazia-o rolar constantemente através da sua história – ora vitória aberta aos tédidos aromas dos arbustos do Retiro, ora *coupé* acetinado, correndo silenciosamente sobre a neve da *Fuente* – puxado por um cavalo branco que se chamava *Miramolim*... Mas os ciúmes ferozes do director de caminhos-de-ferro, a sua bengala tão dura aos pobres ombros tenros, obrigaram-na um dia a vir refugiar-se em Lisboa, com o «vestidinho que trazia no corpo», numa casa amigável e hospitaleira da Rua de S. Roque... *Mui desgraçada!* Depois, falara mais particularmente dos seus sentimentos. Dizia-se simples como uma criança, amorável como uma pomba. Para ela, luxos, teatros, toilettes, pouh! eram misérias! O seu ideal era ter uma casita sua e um homem novo que a estimasse e a tratasse como uma senhora. Ela mesma coseria os seus vestidos e era fácil de alimentar como um passarinho! Alguns gravações, muita ternura – e era feliz! Ia revelando estes pormenores do seu passado e do seu carácter, ao mesmo tempo que se despia e mostrava as belezas da sua nudez. As suas desgraças davam um encanto tocante às suas formas; havia como uma harmonia entre as fragilidades sentimentais de sua alma e a delicadeza fina das suas linhas. Artur escutava-a, fascinado pela sua pele e enternecido pela sua biografia, cheio de ardores libidinosos e de piedades cristãs! E enquanto ela punha devagar pó-de-arroz ao espelho, com o peitinho ao léu onde corriam veias azuis de uma doçura aristocrática, Artur, em redor, de olho aceso e imaginação cativada, impacientava-se no desejo de a possuir e comovia-se à ideia de a regenerar! Depois, alta noite, ela fez novas revelações sobre o director de caminhos-de-ferro. Era um monstro que lhe puxava pelos cabelos, a amarrava por um tornozelo ao pé de um buffet e a deixava assim, como uma cabra presa a uma estaca, com um copo de água e caramelos... Até uma vizinha, D. Angélica Lorenzo, chorava todas as lágrimas dos seus olhos... Artur torcia-se, tomado de um ódio infernal pelo director de *los Ferrocarriles*. (pp. 318-319)

Nesta passagem é usado, para introduzir o autorretrato compósito de Concha, o famoso discurso indireto livre, que torna mais viva a personagem queirosiana.

No que concerne ao autorretrato compósito encontramos apenas duas personagens femininas autoras deste tipo de autorretrato presentes apenas na obra romanesca queirosiana no que ao relevo de protagonistas diz respeito. Genoveva e Maria Eduarda ao serem sujeito e objeto de visão contribuem para a sua caracterização através de autorretratos que, por conterem características físicas e psicológicas, são compósitos. Estas duas personagens femininas estão ligadas pelas relações incestuosas que mantinham sem terem consciência de que o eram: a primeira com o filho e a segunda com o irmão. Maria Eduarda é, segundo Alberto Machado Rosa, “a mais bela criação feminina da literatura portuguesa, a mais bela e a mais autêntica.”⁴¹² Já A. Campos Matos é de opinião contrária. Sobre a protagonista d’*Os Maias* afirma o ensaísta: “Tudo nela parece demasiado preparado, como para obter o efeito «situações morais altamente

⁴¹² Cf. Alberto Machado da Rosa, *Eça, Discípulo de Machado?*, p. 279.

comoventes» [...].”⁴¹³ E o ensaísta vai mais longe: “Por isso talvez o seu retrato tenha algo de fictício e convencional excessivamente idealizado, sendo assim, possivelmente, a menos autêntica das personagens queirosianas.”⁴¹⁴ Numa breve comparação com outras personagens, A. Campos Matos declara que a Maria Eduarda falta “aquele sopro de alma que deu vida a Genoveva [...]”.⁴¹⁵

O primeiro autorretrato compósito direto de Genoveva acontece durante uma conversa com Victor, onde, numa descrição de meia página, cruza características corporais, indumentárias e psicológicas:

— Oiça. Eu já não sou nova. Que idade me supõe? Tenho trinta e dois anos. Sou uma pessoa para quem a vida não tem sido senão uma série de infelicidades; doente, caprichosa, difícil de aturar. Tenho mais de dez contos de réis de dívidas. Já vê que sou uma mulher pouco agradável. Não sou uma mulher em que se pense — disse sublinhando. — Simpatizo consigo, venha ver-me, jantar às vezes..., janto às sete, sempre... cavaquear, mas mais nada. O mais seria ridículo. Sou boa rapariga, falei-lhe com franqueza. Não me quer mal, não?
E nos seus olhos havia, ao dizer estas palavras, uma ternura tão suplicante, com uma sinceridade risonha, que ele sentiu o desejo de se ajoelhar, de lhe jurar uma submissão respeitosa e pedir-lhe para a consolar, apenas para ser o seu confidente, o seu irmão. Desejaria poder pagar as suas dívidas... e tocar de leve no pé que, por um gesto, ela estendera fora do roupão; e viu o começo da perna a que a meia preta dava uma beleza picante e romântica.
— Não se zanga, não é verdade? — repetiu ela. (p. 113)

Tal como a afilhada da baronesa em *A Mão e a Luva*, também Genoveva não se atemoriza em mostrar os seus defeitos, demonstrando nessa “franqueza”, palavras da personagem, a sua força psicológica.

A protagonista d’*A Tragédia da Rua das Flores* num autorretrato físico e psicológico indireto de duas páginas faz um balanço sobre os prós e contras da sua relação com Victor, chamando a atenção para a grande diferença de idade que podia ditar dali a alguns anos o fim do relacionamento. Novamente, temos uma personagem feminina muito racional face às relações amorosas, o que até agora vimos ser mais frequente nos romances machadianos do que nos queirosianos. Por ser tão rica a passagem, dividimo-la em partes lógicas e faremos algumas considerações sobre cada uma dessas partes:

Durante duas horas, Genoveva passeou pelo quarto, numa excitação extraordinária. [...] Genoveva sentia uma cólera frenética, irracional, contra tudo, contra todos. Odiava Dâmaso, Victor, a si, e juntas, Lisboa, a vida! E naquela confusão de ideias entrecrocadas, uma, sobretudo, irritava: a indeferência de Victor, a sua serenidade, a sua réplica, o seu ar de superioridade, de indiferença. Odiava-o, sobretudo a ele. Vinham-lhe ideias de partir de Lisboa, ir para Paris... Mas, como estava cheia de dívidas, lá, não tinha dinheiro. E além disso, num repente de cólera, ofendera Dâmaso! [...]. E era, no fim, contra ele, que sentia causar-lhe

⁴¹³ Cf. A. Campos Matos, s.v. “Maria Eduarda”, in *Dicionário de Eça de Queirós*, p. 584.

⁴¹⁴ Cf. *Ibidem*.

⁴¹⁵ Cf. *Ibidem*.

todas as suas vagas irritações. Havia dias que vivia numa excitação permanente; a sua situação era cheia de dificuldades, de embaraços.

Aqui, Genoveva, através de monólogo interior (“sentia”), centra-se no ódio a Dâmaso. É esse sentimento que preenche por agora o seu espaço psicológico. Mas a lembrança de Victor fá-la depressa mudar de objeto de pensamento, despertando-lhe novas emoções:

Adorava Vítor: uma paixão frenética, servil, fanática, apoderava-se dela. Tinha trinta e oito anos e via-se a amar loucamente um rapaz de vinte e três anos! Aquela paixão não se assemelhava a nada do que sentira; até... reconhecia-o agora... não tivera senão caprichos, *toquades*, manias, ilusões, desejos dos sentidos, fogachos do temperamento. E de repente, quase velha, um amor completo, irresistível, fanático, apossava-se dela. Amava-o com todos os entusiasmos da alma e todas as febres do corpo; sentia-se capaz de o servir de joelhos, com a devoção de uma irmã de caridade e a abnegação de uma mãe... e desejava devorá-lo de carícias, com todas as alucinações de uma bacante e as torpezas de uma prostituta. [...]. Ele vivia no seu cérebro, de um modo aberrante e tirânico; como um vírus, aquela paixão penetrara na sua carne, na profundidade do seu temperamento, nas circunvoluções do seu cérebro, de modo que não havia ideia dentro de si que não fosse para ele; desejos no seu sangue que não fossem para ele. E o que havia de fazer? O seu desejo era viver com ele, porque, nem por sonhos, suportava a ideia de pertencer a outro homem, logo que se tivesse dado a ele. Tinha, como todas as cortesãs, a distinção muito exacta entre o homem e o amante: o homem que paga os luxos, a casa, a quem se dá um amor mercenário e uma afeição bem-educada; o amante, aquele que não paga, recebe mesmo presentes, e a quem se dão todas as sublimações do coração e todos os ardores da sensualidade. Mas, nem por minutos, podia suportar a ideia que Vítor poderia ser o seu amante. Se ia dar-se a ele, nunca se daria a outro. Queria viver com ele, só, absolutamente, e para ele ser o seu amigo, nem ela, nem ele, tinham dinheiro. Poderia vender as suas jóias, alugar uma pequena casa, desfazer-se dos seus luxos e viver com ele numa estreiteza medíocre. Ele a aceitaria, talvez.

Nesta parte, domina a expressão da paixão por Victor. O vocabulário ou expressões ligadas ao desejo dominam e o sentimento obsessivo que ela nutre por Victor é encarado pela própria como uma doença, dada pela comparação “como um vírus”. No entanto, Genoveva passa depois a racionalizar o futuro da relação e é aí que podemos delimitar uma nova evolução do seu autorretrato psicológico:

Mas, quanto tempo? Ela tinha trinta e oito anos; podia ser ainda bela dez anos, mas, depois? Depois? Ele aborrecer-se-ia dela, gostaria de outra, poderia casar. E o que seria ela, então? Achar-se-ia abandonada, pobre, muito velha para recomeçar a vida, muito infeliz para a suportar, sequer. Lembrara-lhe, às vezes, de aceitar esta intenção; e um dia, quando visse nele os primeiros arrefecimentos de saciedade, entrar num convento e matar-se. [...] Mas tudo isto, como ela reflectia, era romance. Conhecia-se bem. Não era mulher para se resignar às grades de um recolhimento e aos caldos de um refeitório. enquanto a matar-se, olha quem! Ela que, se tinha uma dor de cabeça, chorava da crise; ela, tão amiga da sua carne que se idolatrava, que tinha o culto imiscuo de si mesma. Destruir-se? Nunca! Sabia bem qual o seu futuro. Se se ligasse com ele, apenas o visse frio ou menos amante, começaria uma vida de luta, de ciúmes, de cólera; acabaria por dar-se ao álcool, ao *gin*; acabaria nalgum hospício, velha, miserável, inválida. Aquela paixão viera

no momento mais delicado da sua vida. Tinha apenas o amor para fazer fortuna; enquanto fosse bela, com a sua ciência de amar, a sua habilidade de intrigante, poderia ainda achar um homem que lhe organizasse uma independência para a velhice, ou que se casasse com ela; ou, por um e outro, cem libras aqui, cem libras além, ir fazendo, de economias em economias, a reserva para o tempo dos reumatismos. Mas, por não poder esquecer Vítor, teria de voltar para Paris, ter o espírito sereno, a habilidade aguçada, «tento na bola» e as mãos seguras à manobra. E poderia fazê-lo?

Genoveva mostra-se aqui fria, consciente da realidade, ou melhor, das poucas probabilidades do futuro de uma relação entre um jovem e uma mulher de mais idade. Essa consciência é bem explícita na curta frase “Conhecia-se bem.” Porém, a passagem desvia-se novamente para o domínio do desejo irracional e do ódio a Dâmaso:

— Não, mas não! — murmurava, torcendo os braços, de amor e de desejo. Aceitaria tudo: as dificuldades, as misérias, as amarguras, mas não se separaria dele! Até ali, vivera numa espécie de imatéria, adorando-o já, mas não se sentindo ainda pronta ao sacrifício extremo; ia-se apressando em «cardar» Dâmaso e, nos últimos tempos, fazendo-lhe todos os dias a representação ruidosa de um amor exaltado, tinha-lhe subtraído somas consideráveis. Começara a compreender que era uma mina aquele imbecil e explorava-o com entusiasmo e sagacidade. Mas, quando Vítor estivera uma semana sem voltar, depois do passeio a Queluz, a sua paixão exaltara-se. Julgava hábil não lhe escrever, irritando-o pela representação de uma indiferença completa; mas, cada dia, a presença de Dâmaso a aguçava mais. [...] Depois, no dia em que viu Victor com Aninhas, no Teatro Variedades, reconheceu que estava estupidamente apaixonada. [...] Rasgou literalmente o vestido, chorou, despedaçou dois frascos de cristal: que sairia, iria a casa deles, queria malar a criatura; toda a sorte de ideias loucas, absurdas, lhe ferviam na cabeça. Bebeu meia garrafa de *gin* e, depois de uma cólera delirante que lhe deu o álcool, em que Mélanie teve todo o trabalho na conter, adormeceu bêbada. Ao outro dia, tinha o aspeto envelhecido, estava envergonhada de si mesma; mas o ciúme subsistia e parecia crescer-lhe. Depois, esperara todos os dias que Victor voltasse. Fazia planos que abandonava, escrevia cartas que rasgava, chorava; e todas estas exaltações eram ocultas, porque, comprometendo o interesse do seu coração, queria ao menos assegurar os interesses da sua algibeira; e aparecia a Dâmaso risonha, agradável, com um ar sereníssimo, mas pálida e ardendo em ódio. (pp. 165-169)

O desnorte em vários gestos: “Rasgou literalmente o vestido”, “despedaçou dois frascos de cristal”, “Fazia planos que abandonava” e “escrevia cartas que rasgava”.

No último autorretrato compósito a protagonista d’*A Tragédia* expõe depois o seu amor a Victor numa extensa carta. Este espaço narrativo concedido a Mme. de Molineux mostra bem o protagonismo daquela personagem feminina bem como a sua densidade psicológica, embora seja personagem principal de um romance inacabado:

*«Meu querido amor:
Tive de impor àquele idiota, sob um pretexto decente... e mensal... e apenas ele voltou costas, sento-me a escrever-te: dizer-te que te amo, que te adoro, que te desejo... é tolice [...]. Dizer-te que te amo é dizer-te apenas o sentimento, por grosso e atacado; mas se tu soubesses o que nele há. É admiração por ti, pelo teu adorado olhar, pelos teus olhos divinos que me iluminam, que eu adoro, a que eu queria rezar, se eu*

soubesse rezar; é desejo do teu amor, dos teus beijos, dos teus braços, de ter-te contra mim, como se fosses uma criança pequenina; e há muito deste sentimento; porém, isto, decerto, de termos idades tão diferentes: tu com os teus vinte três anos e eu... pobre de mim, velha, feia, murcha criatura, com os meus trinta e dois, sou por isso uma pessoa experiente, uma mamã. [...]. Seria a tua mamã, mas uma mamã que amaria com delírio o seu bebé, que o devoraria de beijos, que passaria com ele as noites mais delirantes de amor, de delírio, de êxtase... Ao escrever-te, tenho a cabeça em fogo. Porque te vi eu? Porque vim eu a Portugal? E depois, há momentos em que me parece que te não amo, que o que tenho por ti é uma admiração de amiga... Mas não estou a dizer tolices, não creias. Tudo o que o amor tem de mais louco, de mais veemente, de mais absurdo, tudo sinto por ti. Que poderia eu fazer por ti? Inventar alguma coisa: uma exigência, um sacrifício, mas inventa-o; juro-te que o executo, já, sem discutir [...]. Pois bem, eu amo-te assim. Não te posso dar pulseiras, nem rivières de diamantes, mas a minha saúde, a minha vida, o meu sangue, a minha alma, são teus. E tu, há no teu coração um bocadinho-dinho-dinho de amor por esta pobre velha que está aqui sentada, à uma da noite, com o seu fogo quase apagado, a pensar no seu adorado bebé? Dize, amas-me? Se tu soubesses o que eu senti, quando te vi naquele teatro, com aquela sirigaita [...]. O essencial é isto: eu demoro-me, aqui em Sintra, apenas o necessário para concluir certo negócio. Que negócio tenho em Sintra? Grande, grrrande! [...] E quando eu chegar a Lisboa, então hablabemos d'espacio. Adeus adorado [...] Sabes o que eu queria? Entrar, pé ante pé, no teu quarto, não te despertar, pôr um beijo de leve, muito de leve, na tua boca adorada, e descer, sem te acordar... Só um beijo. Mas teria eu valor para tanto? Poderia eu resistir a dizer-te ao ouvido: sou eu, a tua Genoveva, a tua escrava; toma-me, sê o meu senhor. Meu adorado, quanto te adoro [...]! Meu anjo adorado, vou rezar; nunca rezo, nem quase sei como é, mas quero pedir a Deus que te faça feliz, que te faça muito apaixonado por mim, que te dê tudo o que glorifica os homens e encanta as mulheres [...]. Porque te quero dizer uma coisa: é que esta carta é falsa; não representa o que eu sinto, o que eu penso; não é com este tom ligeiro que te amo; é profundamente. Mas não to quero deixar ver muito; quero guardar sempre um recanto do meu coração, misterioso para ti. De sorte que o que queiras adivinhar, que te interesses; e que todos os dias, pouco a pouco, vás tomando posse de uma alma que, desde o primeiro dia, te pertencia. Amo-te Victor, juro-te. Nunca ameí, nunca senti... podia dizer... nunca sofri, senão por ti. A minha vida começa agora. Para trás, não há nada: sensações, uma vida de animal ou de árvore. Agora vivo.. , porque te amo. Adeus: um beijo, mas profundo até à alma. Dou-to, de joelhos, adorando-te e dizendo-te amado, meu bebé, meu bebé. Adeus. Ponho aqui, nestes pontos... os meus lábios. Adeus. Tu esqueceste aqui o teu paletó. Vou pô-lo debaixo do travesseiro, ou dormir com a face sobre ele. Adeus.

Tua G.» (pp. 213-215)

A paixão de Genoveva por Victor é patente, e o autorretrato psicológico é muito claro em passagens absolutamente centradas no “eu” (e em que, gramaticalmente, domina a primeira pessoa), como “Nunca ameí, nunca senti... podia dizer... nunca sofri, senão por ti. A minha vida começa agora.”

Já Maria Eduarda no seu autorretrato compósito de duas páginas conta a Carlos da Maia o seu passado, de forma a explicar-lhe como chegou a Lisboa e porque pensavam que estava casada com Castro Gomes. Dada a extensão da passagem, vamos segmentá-la naquilo que consideramos serem as suas partes lógicas na medida em que há evoluções neste autorretrato compósito, seguindo-se a cada parte a interpretação da mesma. Começamos pela primeira:

- Escuta-me, pelo amor de Deus! Não digas nada, deixa contar-te... Eu ia lá, tinha mandado Melanie por uma carruagem. Ia ver-te... Nunca tive a coragem de te dizer! Fiz mal, foi horrível... Mas escuta, não digas nada ainda, perdoa, que eu não tenho culpa! De novo os soluços a sufocaram. E caiu ao canto do sofá, num choro brusco e nervoso, que a sacudiu toda, lhe fazia rolar sobre os ombros os cabelos mal atados. [...]
 - Escuta-me!... Nem sei como hei-de dizer... Oh, são tantas coisas, são tantas coisas!... Tu não te vais já embora, senta-te, escuta...
 Carlos puxou uma cadeira, lentamente.
 - Não, aqui ao pé de mim... Para eu ter mais coragem... Por quem és, tem pena, faz-me isso!

Neste passo Maria Eduarda procura o perdão de Carlos da Maia, mostrando-se subserviente, desesperada, como sugerem as frases curtas, exclamativas e outras terminadas em reticências. A intensidade da forma verbal no modo imperativo “Escuta-me!...” sugere o apelo desesperado de procura de compreensão. Cada verbo prepara a segunda parte, aquela em que Maria Eduarda confessa o passado até então inconfessado, porque é horrível:

[...] Então, muito baixo, enrouquecida pelo choro, sem o olhar, e como num confessional - Maria começou a falar do seu passado, desmanchadamente, hesitando, balbuciando, entre grandes soluços que a afogavam, e pudores amargos que lhe faziam enterrar nas mãos a face aflita. A culpa não fora dela! Não fora dela! Ele devia ter perguntado àquele homem que sabia toda a sua vida... Fora sua mãe... Era horrível dizer-lo, mas fora por causa dela que conhecera e que fugira com o primeiro homem, o outro, um irlandês... E tinha vivido com ele quatro anos, como sua esposa, tão fiel, tão retirada de tudo e só ocupada da sua casa, que ele ia casar com ela! Mas morrera na guerra com os alemães, na batalha de Saint-Privat. E ela ficara com Rosa, com a mãe já doente, sem recursos, depois de vender tudo... Ao princípio trabalhara... Em Londres tinha procurado dar lições de piano... Tudo falhara, dois dias vivera sem lume, de peixe salgado, vendo Rosa com fome! Com fome! Ah, ele não podia perceber o que isto era!... Quase fora por caridade que as tinha repatriado para Paris... E aí conhecera Castro Gomes. Era horrível, mas que havia dela fazer! Estava perdida... Lentamente escorregara do sofá, caíra aos pés de Carlos. [...] Ela continuava falando de Castro Gomes. Vivera três anos com ele, honestamente, sem um desvio, sem um pensamento mau. O seu desejo era estar quieta em casa. Ele é que a forçava a andar em ceias, em noites... [...]

Nesta segunda parte, Maria Eduarda escuda-se na mãe e fuga ao lar paterno e no amor maternal para justificar a escolha de um casamento de conveniência com Castro Gomes: era isso ou ver a filha morrer à fome:

- Oh não, não me mandes embora! gritou ela prendendo-se a ele ansiosamente. Eu sei que não mereço nada! Sou uma desgraçada... Mas não tive coragem, meu amor! Tu és homem, não compreendes estas coisas... Olha para mim! porque não olhas para mim? Um instante só, não voltes o rosto, tem pena de mim... [...] Ela ergueu-se pouco a pouco, mal se sustendo, e com uma palidez de desmaio.
 - Mas eu queria dizer-to, murmurou muito baixo, muito quebrado diante dele, deixando cair os braços. Eu queria dizer-to... Não te lembras, naquele dia em que vieste tarde, quando eu falei da casa de campo, e que tu pela primeira vez declaraste que gostavas de mim? Eu disse-te logo: «há uma coisa que te quero contar...» Tu nem me deixaste acabar. Imaginavas o que era, que eu queria ser só tua, longe de tudo... E

disseste então que havíamos de ir, com Rosa, ser felizes para algum canto do mundo... Não te lembras?... Foi então que me veio uma tentação! Era não dizer nada, deixar-me levar, e depois, mais tarde, anos depois, quando te tivesse provado bem que boa mulher eu era, digna da tua estima, confessar-te tudo e dizer-te: «agora, se queres, manda-me embora.» Oh! foi mal feito, bem sei... Mas foi uma tentação, não resisti... Se tu não falasses em fugirmos, tinha-te dito tudo... Mas mal faleste em fugirmos, vi uma outra vida, uma grande esperança, nem sei que! E além disso adiava aquela horrível confissão! Enfim, nem posso explicar, era como o céu que se abria, via-me contigo numa casa nossa... Foi uma tentação!... E depois era horrível, no momento em que tu me querias tanto, ir dizer-te «não faças tudo isso por mim, olha que eu sou uma desgraçada, nem marido tenho...» Que te hei-de explicar mais? Não me resignava a perder o teu respeito. Era tão bom ser assim estimada... Enfim foi um mal, foi um grande mal... E agora aí está, vejo-me perdida, tudo acabou! [...]

Na parte que se segue Maria Eduarda continua a desculpar-se pelo passado e acaba por declarar a Carlos a paixão que tem por ele:

- E eu? exclamou ela, caminho para ele, dominando-o, magnífica e com um esplendor de verdade na face. E eu? porque hei-de eu acreditar nessa grande paixão que me juravas? O que é que tu amavas então em mim? Dize lá! Era a mulher de outro, o nome, o requinte do adultério, as *toilettes*?... Ou era eu própria, o meu corpo, a minha alma e o meu amor por ti?... Eu sou a mesma, olha bem para mim!... Estes braços são os mesmos, este peito é o mesmo... Só uma coisa é diferente: a minha paixão! Essa é maior, desgraçadamente, infinitamente maior. (pp. 505-509)

Nesta última parte do excerto está presente a tentação da paixão, como se pode ver pelos vocábulos e expressões que remetem para as duas semanas que dominam o espaço psicológico de Maria Eduarda nesta parte: paixão, por um lado a “Tentação”, é duas vezes usada, novamente, o recurso à exclamação e às reticências marca a grande carga emotiva das personagens; e desespero por outro: “mal”, “perdido”, “acabou”

3.3 Visão subjetal incidindo sobre outras personagens

3.3.1 Personagens femininas

Vamos agora analisar as personagens femininas enquanto sujeito e objeto de visão de outras personagens femininas, sendo os campos temáticos os mesmos do subcapítulo anterior.

No que concerne ao romance *Ressurreição*, a protagonista é objeto de visão da sua amiga e rival Raquel. Esta personagem secundária, filha única do coronel e D. Matilde, aparece no romance para completar o triângulo amoroso Livia - Félix - Raquel. Contudo, mesmo estando apaixonada por Félix, a filha do coronel repara durante a festa em casa de seus pais que o médico está a olhar para a irmã de Viana e pergunta-lhe se não a achava bonita: “- [...] Está olhando para aquela moça? não a acha bonita?” (p. 67) E quando o protagonista nega o facto de

estar a olhar para a viúva, Raquel disse-lhe que fazia mal, pois Livia era a rainha da noite: “- Pois fazia mal; porque valia a pena olhar: Livia é a rainha da noite.” (p. 68). Estamos perante um heterorretrato físico corporal iniciado através do olhar de Raquel e de Félix em direção à viúva, destacando a beleza desta que a sobrepõem a todas as outras personagens presentes na festa, donde a definição “era a rainha da noite”.

Se no primeiro heterorretrato físico corporal a protagonista é objeto de visão de Raquel, no segundo os papéis invertem-se, passando Livia a ser o sujeito de visão, e a filha do coronel, o objeto. Após Raquel ter adoecido, Livia leva-a para sua casa na esperança de, que com a atenção dela e a calma e espaços verdes da chácara, a amiga melhore. Assim, a irmã de Viana, logo que amanhecia, ia ver se Raquel estava bem. Como ainda se encontrava a dormir, a viúva abre ligeiramente as cortinas para que a luz entre no quarto e através do olhar faz um heterorretrato de Raquel, que extrapola aspetos físicos, onde destaca o rosto, os olhos, os lábios, os cabelos e a cabeça da moça, o que faz deste um heterorretrato compósito. A abertura da cortina é o motivo ou meio que permite o heterorretrato, ao deixar entrar a luz que auxilia a visualização da personagem:

Livia não dormiu a noite toda. No dia seguinte, apenas a claridade da manhã lhe entrou no quarto, a viúva levantou-se, vestiu à pressa um roupão, e foi ao quarto de Raquel. A filha do coronel dormia profundamente. Repousava de suas longas reflexões. Livia abriu o cortinado muito ao de leve, contemplou-lhe o rosto sereno e risonho, os olhos cerrados, e os lábios semi-abertos como se em sonhos murmurasse palavras de amor. Os cabelos esparsos lhe serviam de resplendor à sua cabeça angelica. — Não! pensava Livia, o amor não dorme assim tranqüilo em dias de infortúnio e desespero. Criança inconsciente que te supões alar às regiões do sol, que sabes tu dos precipícios da viagem, que conheces tu das voragens do coração? (p. 133)

Como se pode constatar, trata-se de um heterorretrato físico corporal bastante detalhado, que destaca o rosto, com os olhos, os lábios, os cabelos e a cabeça da moça. Todavia, o adjetivo “angelical” e o nome “resplendor” bem como a hipálage “rosto sereno e risonho”, e a associação dos lábios semicerrados ao nome “amor” introduzem elementos psicológicos que compõem, nesta passagem, uma descrição compósita e não apenas restrita a traços corporais. A hipálage e a associação suprarreferida permite concluir que se trata de um retrato sinalético, já que para Livia certos traços físicos são sinal de características psicológicas.

No segundo romance machadiano também identificamos um triângulo amoroso, Helena - Estácio - Eugénia. No entanto, os sentimentos de Helena e de Estácio são reprimidos por pensarem serem irmãos. Uma versão mais suave, conjecturamos, de Carlos da Maia e Maria Eduarda, esses sim, realmente irmãos. Eugénia era namorada de Estácio e no início do romance ficam noivos. Como já vimos no subcapítulo anterior, a filha do Dr. Camargo é uma personagem fútil e o grande interesse dela é não passar despercebida em qualquer lado, talvez fruto de uma educação pouco rígida, uma vez que é filha única. A futilidade de Eugénia é apontada por Helena durante uma *soirée* em casa desta, onde a protagonista, num heterorretrato físico corporal, destaca a beleza da noiva de Estácio:

– Não há nada que admirar, disse ela; Eugénia toca perfeitamente; era justo que também fosse aplaudida. Se há arte no que fiz, parece-me que é a mais singela do mundo. O melhor modo de viver em paz é nutrir o amor-próprio dos outros com pedaços do nosso. Mas, olhe; Eugénia nem precisa disso; tem a primazia da beleza. Veja se há criatura mais deliciosa. (p. 53)

A beleza é de tal forma hiperbolicamente elogiada que o leitor pode ambigualmente interpretar nas palavras de Helena um certo sarcasmo ou então inveja. Além do heterorretrato físico corporal feito por Helena a Eugénia, aquela volta a fazer outro, desta feita de uma cavaleira que passou na rua em frente a sua casa. Mas desta vez, além dos aspetos corporais, acrescenta também os indumentários:

– Eu lhe explico, disse ela; abri o livro, todo alastrado de riscos que não entendi. Ouvi porém um tropel de cavalos e cheguei à janela. Eram três cavaleiros, dois homens e uma senhora. Oh! com que garbo montava a senhora! Imaginem uma moça de vinte e cinco anos, alta, esbelta, um busto de fada, apertado no corpinho de amazona, e a longa cauda do vestido caída a um lado. O cavalo era fogoso; mas a mão e o chicotinho da cavaleira quebravam-lhe os ímpetos. Tive pena, confesso, de não saber montar a cavalo... (p. 31)

Outra personagem secundária que também é destacada pela sua beleza é Sofia, de *Quincas Borba*. O heterorretrato físico corporal da esposa de Palha é feito pela prima Maria Benedita, que, na presença de Rubião, chama a atenção para a beleza de Sofia, ao que ele acrescenta o ser bem feita:

– Senhor Rubião, disse Maria Benedita depois de alguns segundos de silêncio, não lhe parece que minha prima é bem bonita?
– Não desfazendo na senhora, acho.
– Bonita e bem feita. (pp. 112-113)

Em *Dom Casmurro*, também Capitu faz um heterorretrato físico corporal e indumentário de Sancha, mas agora para criticar e não apenas elogiar. O alvo da crítica são os braços, sendo que os levava semicobertos quando Sancha ia a alguma festa:

Nem por isso deixei de contar a Capitu a aprovação de Escobar. Ela sorriu e respondeu que os braços de Sanchinha eram mal feitos, mas cedeu depressa, e não foi ao baile; a outros foi, mas levou-os meio vestidos de escumilha ou não sei que, que nem cobria nem descobria inteiramente, como o cendal de Camões. (p. 231)

A introdução deste heterorretrato físico é feito através do discurso indireto livre. Quer os traços corporais quer os indumentários não valorizam Sancha aos olhos de Capitu.

Tal como em Machado, também em Eça encontramos personagens femininas que destacam a beleza de outras, mesmo sendo suas rivais, como acontece com Lúvia e Raquel, de *Ressurreição*, e com Helena e Eugénia, de *Helena*. No romance queirosiano inacabado *A Tragédia*

da Rua das Flores, Genoveva, num heterorretrato físico corporal, vê igualmente a beleza de Joana, desconhecendo ainda o envolvimento desta com Victor, mas, como se pode ver no fim do passo apresentado abaixo, há já uma desconfiança por parte de Mme. Molineux:

Neste momento, Joana entrou no *atelier*, mas viu Vítor ao pé de Genoveva, abriu os seus grandes olhos negros, pôs-se vermelha e imediatamente pálida; e ficava de pé, imóvel, com um vago tremor nas mãos, quando Camilo reparando nela:

— Que é? Que tens? Estou a trabalhar. Adeus.

Ela baixou um pouco a cabeça, desapareceu. Quando soube que era a sua bem-amada, Genoveva deu-lhe os parabéns: «Era uma magnífica beleza»; e olhou de lado para Victor, que fora encostar-se à janela, a esconder a vermelhidão das faces. (p. 299)

O encarecimento da beleza da rival através do adjetivo anteposto valorativo “magnífico” materializa um heterorretrato físico corporal introduzido através de um discurso direto algo original, uma vez que omite o travessão. Além de Joana, Genoveva refere ainda a beleza da Rainha e das espanholas que estavam no teatro. O heterorretrato físico corporal destas personagens femininas é feito com o recurso a binóculos, uma vez que estava num camarote longe dos seus objetos de visão. Apresentamos abaixo dois passos dos heterorretratos feitos por Genoveva:

— De todas as senhoras que estavam — dizia ela —, a mais senhora, a melhor, a única, era a Rainha. — E pondo um dedo na testa, um pouco franzida:

— De que família é ela?

Dâmaso apressou-se a dizer que era da Casa de Sabóia, filha de Vítor Manuel. (p. 21)

Então Madame de Molineux quis saber quem eram aquelas senhoras que estavam no... no vinte da segunda ordem. Eram as raparigas espanholas; tinham camélias nos penteados disformes, camadas de pó-de-arroz nas cantas redondas. A cada momento, a porta do camarote batia e elas cochichavam, agitavam-se. Batiam desesperadamente os leques e, debruçadas, sondavam o balcão, a plateia, com olhares devoradores e, de repente, para parecerem, imobilizavam-se em atitudes de uma rigidez idiota.

Dâmaso olhou, sorriu, fez-se embaraçado, quis ser maligno:

— São... — E com um francês de sílabas escancaradas — São o *Démis-Mônde*.

— Ah! — E Madame de Molineux tomou tranquilamente o binóculo, demorou-se sobre as espanholas. — Uma não é feia — disse.

— A Lola! — exclamou involuntariamente Dâmaso. Mas mordeu o beijo, fez-se escarlate. (pp. 21-22)

A beleza de duas personagens femininas pertencentes a papéis sociais tão opostos - aristocrata e a prostituta -, é em ambos os casos elogiada por outra personagem feminina na obra romanesca queirosiana, o que não deixa de ser importante, sobretudo o segundo caso, visto Mme. de Molineux aparentar não ter qualquer preconceito em valorizar a beleza de uma “rapariga espanhola”, neste caso, Lola.

A protagonista d'*O Primo Basílio* também é, no que toca à sua beleza, objeto de visão de outras personagens femininas. Num dia em que saiu de casa chama a atenção da estanqueira que estava com o Paula. Vendo Luísa, admiram a sua beleza:

Era Luísa que passava, vestida de preto, o véu descido. Ficaram calados, a olhá-la.
— Que ela é muito bonita! - murmurou a estanqueira, com admiração.
O Paula franziu a testa:
— Não é mau bocado... - disse. E acrescentou, com desdém: - Pra quem gosta daquilo!... (p. 145)

Já D. Felicidade, um dia em conversa com Luísa, quando olhou para os ombros e o colo desta reparou que estava mais gorda e atribuí esse aumento de peso da esposa de Jorge à boa vida que levava proporcionada por este último:

— Como tu estás gorda, filha! - exclamou D. Felicidade admirada, vendo-lhe os ombros, o colo.
Luísa diante do espelho olhava-se, sorria com o seu sorriso quente, contente das suas linhas, acariciando devagarinho, voluptuosamente, a pele branca e fina.
— Redondinha - disse, namorando-se.
— Redondinha? Vais-te a fazer uma bola!
E acrescentou, tristemente: -
— Também com a tua vida, um marido como o teu, regaladinha, sem filhos, sem cuidados... (pp. 194-195)

Ao contrário das personagens machadianas e queirosianas referidas acima, Juliana é objeto de visão de Luísa, quando esta, num heterorretrato físico corporal indireto e direto, repara na falta de beleza da criada:

Juliana trouxe o rol e a lamparina. Vinha arrastando as chinelas, com um casabeque pelos ombros, encolhida e lúgubre. Aquela figura com um ar de enfermaria irritou Luísa:
— Credo, mulher! Você parece a imagem da morte! (p. 68)

Esta ausência em Juliana está bem presente nos heterorretratos e retratos feitos da personagem, como é o caso da amortalhadeira, que a foi preparar depois de morta. Em conversa com a cozinheira, Joana, a Sra. Margarida afirma que Juliana é tão feia que até estava enjoada:

A Joana foi logo dizer que o senhor estava um frenesi! Tinha-se feito já íntima da Sr.^a Margarida. A amortalhadeira fora mesmo com ela à cozinha para tomar uma «sustanciazinha». Como o lume estava apagado, contentou-se com sopas de pão em vinho. - Sopinha de burro - dizia, fazendo estalar a língua. Mas estava enjoada com a defunta! Nunca vira bicho mais feio. Um corpo de sardinha seca. (p. 425)

O uso da hipérbole e da metáfora visam claramente no final desta passagem enfatizar a fealdade de Juliana, o que terá depois leituras axiológicas. Presume-se que se trate de uma focalização, todavia, credível, pois que o heterorretrato é introduzido por um monólogo interior.

No que concerne a heterorretratos físicos indumentários, estes estão restritos às personagens queirosianas aqui em estudo, sendo que nas personagens femininas machadianas em análise nenhuma é dotada deste tipo de descrição. Posto isto, no primeiro dia em Genoveva que foi ao teatro após ter chegado a Lisboa, é sujeito de visão da rainha, dos penteados, dos trajes e dos padrões das senhoras que lá se encontravam e das espanholas. Ao mesmo tempo que é sujeito de visão e faz um heterorretrato indireto da indumentária é também objeto de visão do narrador. Este retrato feito pelo narrador é um misto de atributos físicos: loira e branca. E de características indumentárias: vestido de seda e jóias:

A estrangeira, agora, tomara o seu binóculo e fixava, um momento, a rainha, os penteados enchumachados e floridos de senhoras, o perfil fino e galante de D. João da Maia e as meninas espanholas. De vez em quando, sorrindo, falava à governanta magra. Estava vestida de seda cor de pérola, com um pequeno decote quadrado: era loira ou pintada de loiro e, sobre o colo de uma cor de leite cálido, pousava, preso por uma fita clara, um medalhão de esmalte negro, orvalhado de diamantezinhos. (p. 11)

Leopoldina, em visita a Luísa, pergunta-lhe como tinha guarnecido o vestido de xadrez azul. Esta passagem d'*O Primo* mostra que a protagonista é um ícone da moda para algumas personagens femininas:

— Ah! Outra coisa que te queria perguntar antes que me esqueça. Com que guarneceste tu aquele teu vestido de xadrezinho azul? Vou mandar fazer um assim.
Tinha-o guarnecido de azul também, um azul mais escuro. (p. 22)

Além de ser objeto de visão de Leopoldina, Luísa é várias vezes objeto de visão de Juliana no que diz respeito à indumentária. No primeiro caso, o heterorretrato indumentário indireto de cinco linhas mostra a *toilette* que Luísa tinha vestido para sair à noite, facto que causou estranhamento à criada. E o olhar de Luísa “cheio de brilho” colmata a observação atenta de Juliana:

Pelas oito horas entrou no quarto de Luísa - ficou pasmada de a ver vestida toda de preto, de chapéu! Tinha acendido as serpentinas na parede, os castiçais no toucador; e sentada à beira da *causeuse* calçava as luvas devagar, com a face muito séria, um pouco esbatida de pó-de-arroz, o olhar cheio de brilho. (p. 86)

O detalhe desta descrição (vestido preto, chapéu, luvas, pó de arroz, o olhar) visam salientar o olhar de Luísa, insólito, na sua apresentação física, que prenuncia o encontro com alguém misterioso. Dada a ausência do marido, isso desperta o interesse de Juliana para usar o que souber a seu favor. O segundo heterorretrato físico e indumentário indireto e direto levado a cabo por Juliana é bastante descritivo, vai do penteado à água-de-colónia. À parte do heterorretrato feito pela criada é interessante notar a falsidade de Juliana, pois estava muito servil e atenta às necessidades de Luísa; no entanto, e devido ao ódio que tinha por todas as

patroas, o seu pensamento dizia uma coisa diferente do que mostrava. A inveja que tinha de Luísa leva-a, através de um monólogo interior, a chamar-lhe “cabra” e “bêbeda”, tratamento este que se torna recorrente. Veja-se o passo:

Subiu para o almoço, muito fresca, com o cabelo em duas tranças, em roupão branco. Juliana precipitou-se logo a fechar as janelas, porque apesar de não estar calor, as portadas cerradas sempre davam mais frescura! E, vendo que lhe esquecera o lenço, correu a buscar-lhe um, que perfumou com água-de-colónia. Servia-a com ternura. Viu-a comer muitos figos:

— Não lhe vão fazer mal, minha senhora! - exclamou quase lacrimosamente.

Andava em redor dela com um sorriso servil, sem ruído; ou defronte da mesa, com os braços cruzados, parecia admirá-la com orgulho, como um ser precioso e querido, todo seu, a *sua ama*! O seu olhar esbugalhado apossava-se dela. E dizia consigo:

— Grande cabra! Grande bêbeda! (p. 184)

Na altura em que Juliana começou a chantagear Luísa devido ao caso extraconjugal que esta tinha com Basílio, a protagonista dá-lhe um vestido seu como forma de a manter calada. Juliana foi de imediato mostrar a Joana o presente que tinha recebido da patroa e, ainda em êxtase, descreve-lho. Com esta oferta, Luísa pretendia ganhar tempo para resolver a situação em que estava metida; já Juliana conseguiu ter o vestido de Luísa que sempre tinha invejado:

Luísa examinava-o, hesitante:

— Ele também já não está novo... Olhe, guarde-o pra você!

Juliana estremeceu, fez-se vermelha:

— Oh, minha senhora! - exclamou. - Muito agradecida! É um rico presente. Muito agradecida, minha senhora! Realmente... - E a voz perturbava-se-lhe.

Tomou-o nos braços, com cuidado, correu logo à cozinha. E Luísa, que a seguira pé ante pé, ouviu-a dizer toda excitada:

— É um rico presente, é o que há de melhor. E novo! Uma rica seda! - Fazia arrastar a cauda pelo chão, com um frufriu. Sempre o invejara; e tinha-o agora, era o seu vestido de seda! - É de muito boa senhora, Sra. Joana, é de um anjo! (p. 299)

O heterorretrato psicológico de Luísa, no final da passagem, (“é de muito boa senhora [...] é de um anjo”), sobretudo devido à hipérbole a culminar, revela o sarcasmo e a hipocrisia de quem procede a descrição. O último heterorretrato indumentário de Luísa feito por Juliana acontece na noite da sua morte. A esposa de Jorge já estava vestida para ir ao teatro, como pensou a criada, o que mostra que havia um *dress code* para certos eventos sociais, como é o caso da ida ao teatro. Esta saída de Luísa deixou Juliana furiosa, como está retratado no passo apresentado abaixo:

Uma carruagem parou à porta.

— O trem! - disse, toda risonha.

Luísa calçando as luvas, já com a capa, olhava em redor: o coração batia-lhe alto; nos seus olhos havia uma febre. Não lhe faltava nada? - perguntou D. Felicidade. A chave da frisa? O lenço?

— Ai! O meu ramo! - exclamou Luísa.

Juliana ficou espantada quando a viu vestida para teatro. Foi alumiar, calada; e atirando a cancela com uma pancada insolente:
— Não tem mesmo vergonha naquela cara! - rosnou. (p. 397)

No que diz respeito aos heterorretratos psicológicos, nota-se que, ao contrário dos indumentários, são em maior número nas personagens femininas machadianas do que nas queirosianas. Em *Ressurreição*, Raquel, numa tentativa de ajudar a rival, escreve uma carta ao médico em favor da viúva dizendo-lhe que esta o amava:

Raquel esquivava-se às atenções do médico. Em certa ocasião, porém, — achando-se Félix mais afastado, — aproximou-se dele com um livro.
— Já leu este romance? perguntou ela.
— Deixe ver, disse Félix, convidando-a com um gesto a sentar-se. Raquel não se sentou; estendeu-lhe o livro, e olhou com insistência para o médico. Félix pegou no livro e consultou a primeira página; ia voltar distraidamente a segunda, quando lhe caiu nos joelhos um papelinho dobrado. Raquel voltou assustada a cabeça para o lado de Livia, que de pé, junto do piano, tirava notas soltas do teclado, sem olhar para o grupo. Raquel fez ao médico um sinal de silêncio e afastou-se dele. Félix guardou o papel no bolso.
— Quase uma criança! ia ele pensando quando se retirava para casa depois do chá.
Quando ali chegou não se deu ao trabalho de tirar o chapéu. Abriu a carta logo na sala. Dizia a carta: "Pela memória de sua mãe, não seja cruel! Livia ama-o muito. Não a faça morrer, que seria um pecado!" (pp. 135-136)

E quando Félix volta a encontrar a filha do coronel, esta escolhe um momento a sós para voltar a defender o amor da viúva pelo médico:

— Leu a minha carta?
— Li, respondeu Félix cravando nela um olhar que era a um tempo de simpatia e de pena. Li, e não sei se deva crer o que lá me diz.
— É a verdade.
— Mas então supõe...
— Que ela o ama; afirmo-lho.
— E que eu a amo também? perguntou com hesitação.
— Isso... creio, assentiu Raquel, abaixando os olhos. Félix calou-se. Decorreram dois ou três minutos de silêncio. Raquel continha com dificuldade os movimentos do coração. Preferia estar a cem léguas dali, mas lembrava-se da outra e isso lhe dava ânimo. O médico foi o primeiro que falou:
— Como sabe que ela me ama?
— Sei, respondeu Raquel sorrindo com afetação, e é quanto basta. Demais, nenhuma moça escreveria semelhante carta a um homem se não tivesse certeza do que afirmava. Só lhe peço uma coisa: destrua essa carta. Nada vale, mas eu não quisera que a conservasse. (p. 137)

Durante o jantar em que Raquel teve conhecimento do relacionamento de Livia e Félix, aquela é sujeito de visão da atitude de Livia bem como a explicação que justificava tal reação:

Livia não saía logo. A alguma distância repararam na falta dela, e Raquel propôs-se a ir buscá-la. Achou-a a abraçar e beijar o filho. Conquanto ela fosse mãe extremosa, não havia razão imediata para aquela explosão de ternura. Raquel estacou sem compreender nada. A viúva olhou para ela conchegando o filho ao coração.

– Que queres? perguntou.
Raquel não respondeu. A pouco e pouco se lhe ia alumando o espírito. Olhou longo tempo para ela, como se à força quisesse arrancar-lhe a explicação, que o seu coração pressentia. Enfim, pareceu adivinhar tudo.
– Ama-o então? perguntou ela com os lábios trêmulos. (p. 127)

Temos de destacar na passagem supra a qualidade psicológica, tão valorativa à época oitocentista (e não só) de “mãe extremosa” que valoriza Lívia. No seguimento da descoberta feita por Raquel, esta é objeto de visão de Lívia, por descobrir que a filha do coronel também amava Félix:

Lívia apertou-a com força. Era a primeira vez que o acaso lhe deparava uma confidente. Alteava-se-lhe o seio, túmido de suspiros; duas lágrimas lhe romperam dos olhos e foram morrer na espádua de Raquel. O menino interrompeu essa doce efusão. Lívia respirou largamente, e beijando com ternura a moça, disse:
– Vamos.
Mas Raquel não se movia. Tinha os olhos postos nela, os lábios apertados, os braços pendentes. Lívia sacudiu-lhe brandamente os ombros.
– Que tens? disse.
– Nada, suspirou Raquel.
Lívia estremeceu. Súbito relâmpago lhe atravessou as sombras do espírito. Interrogou-a de novo, mas foi em vão. Então sentiu em si todas as energias do seu temperamento, e com um grito, que a cólera abafava, exclamou:
– Ah! tu o amas também!
Raquel não lhe respondeu. Se a viúva lhe houvera falado com brandura é provável que lhe fizesse plena confissão de seus sentimentos. Mas, às palavras coléricas de Lívia, a pobre moça começou a tremer.
– Tu o amas também! repetiu Lívia com voz surda e concentrada. Raquel curvou o corpo, pôs as mãos em atitude de súplica, e murmurou com voz trêmula:
– Perdão!
Pairou nos lábios da viúva um sorriso sarcástico. Raquel repetiu ainda muitas vezes a palavra perdão; mas a única resposta da sua rival foi pegar-lhe do braço e indicar-lhe a porta.
– Vai ter com ele! exclamou. (pp. 127-128)

Após tomar conhecimento dos sentimentos que Raquel nutria por Félix, Lívia faz um heterorretrato psicológico direto daquela, onde analisa os sentimentos de Raquel:

– A ninguém mais! murmurou a viúva amargamente. Concentraste então toda a seiva do teu coração, neste amor silencioso e quimérico? Não digas isso; amarás mais tarde a outro que te amará também, e serás feliz, creio eu. Murchará esta primeira flor do teu coração, mas, há seiva nele para dar vida a outra flor, tão bela talvez, e com certeza mais afortunada. O contrário, Raquel, seria injustiça de Deus. O amor é a lei da vida, a razão única da existência. Encher de uma só vez a alma, sem que ninguém lhe beba o licor divino, e regressar ao Céu sem ter conhecido a felicidade na Terra, nem o quererá Deus, nem o temerás tu. Falas pela boca da tua amargura de hoje; espera a ação do tempo, que é bom amigo. (p. 131)

Ainda relativamente ao caso triangular Raquel-Lívia-Félix, a viúva ao perguntar a Raquel o que faria se ela ainda amasse Félix recebe a resposta inesperada de “nada”. Esta atitude da filha do coronel desencadeia um heterorretrato psicológico direto:

- E se o amasse, disse enfim Lívia, que farias tu?
- Nada! respondeu resolutamente Raquel.
- Deveras, nada?
- Pediria a Deus que a fizesse feliz, e estou certa que Deus me ouviria.
- Era capaz disso? perguntou a viúva segurando-lhe nos pulsos e fitando lhe os olhos em cheio.
- Era, respondeu ingenuamente a donzela. Lívia não disse palavra. Se das comoções da sua alma algum vestígio lhe subiu ao rosto, disfarçou-lho a noite às vistas de Raquel. Ambas ficaram pensativas algum tempo. Uma forte rajada fê-las estremecer. Era sinal de chuva próxima; nuvens negras começavam a povoar o céu. As duas recolheram-se a casa.
- Vales mais do que eu, dizia a viúva entrando com Raquel na sala. Eu sou apenas egoísta; egoísta e nada mais. Guarda essas flores evangélicas do sacrifício, do perdão e do amor. São raras; e por isso é que és um anjo. (p. 132)

Este é um caso interessantíssimo, considerado menos plausível pelo acordo com as probabilidades do real quotidiano, em que uma personagem feminina faz um autorretrato psicológico desvalorativo a favor de outra personagem feminina sua rival no amor, e bem expressa na antítese “eu sou apenas egoísta [...] és um anjo”.

Durante a doença de Raquel, esta esteve hospedada na quinta de Lívia; no entanto, como já estava restabelecida e devido ao conflito que teve com a viúva, aquela resolveu voltar para casa dos pais. A atitude da filha do coronel deixou a viúva sensibilizada, o que resulta no heterorretrato psicológico de Raquel:

A situação das duas moças demandava um termo. Raquel foi a primeira que resolveu deixar completamente o campo; tinha no seu restabelecimento uma excelente razão para regressar a casa. Lívia compreendeu a intenção da amiga quando esta lhe comunicou a sua resolução. Era tão simples e tocante o sacrifício, que a viúva não resistiu a um impulso generoso. Respondeu-lhe com um beijo. O beijo era de admiração; Raquel acreditou fosse de agradecimento, e sorriu com tristeza. (p. 134)

Como já tínhamos visto, antes do casamento de Lívia e Félix, esta foi convidada para jantar em casa do coronel, e foi nessa ocasião que as amigas e rivais Lívia e Raquel se voltam a encontrar. Este encontro permite que a irmã de Viana faça um heterorretrato de Raquel:

Entendeu-lhe a delicada intenção, e agradeceu-lha na primeira ocasião que se lhe deparou.

- Sei tudo, acrescentou Lívia; sei da tua carta, que foi a chave com que de novo se me abriram as portas da fortuna. Eu não sei se poderia ser tão heróica como tu. Separa-nos o destino; deixa-me beijar-te as mãos. O gesto acompanhou estas palavras: Raquel recusou ceder ao desejo da viúva.
- Seja feliz! murmurou ela. (p. 142)

Neste heterorretrato feito por Livia a Raquel realça-se novamente a abnegação da última. Em *Ressurreição* vimos que os heterorretratos foram feitos por Livia ou Raquel. N' *A Mão e a Luva* não é diferente, isto é, os heterorretratos são protagonizados por Guiomar ou pela inglesa Mrs. Oswald, sendo uma sujeito de visão da outra e vice-versa. Todavia, neste caso, há outra personagem feminina responsável pela visão de Guiomar, a baronesa, sua madrinha:

- Não sei se tudo; mas enfim disse-me que, estando a passear na chácara, vira o tal sobrinho da mestra, junto à cerca do Dr. Luís Alves, e ficara a conversar com ele. Que será isto, Mrs. Oswald? Algum amor que continua ou recomeça agora, - agora, que ela já não é a simples herdeira da pobreza de seus pais, mas a minha filha, a filha do meu coração. (p. 36)

O heterorretrato, dado em discurso direto, aborda em simultâneo aspetos financeiros e de interrelacionamentos pessoais de Guiomar. Esta passagem mostra a preocupação da baronesa com a afilhada, por tê-la visto um dia de manhã a falar com Estevão. Contudo, a governanta inglesa tenta acalmá-la através de um heterorretrato psicológico de Guiomar, onde afirma que, na opinião dela, a afilhada da baronesa não gosta de ninguém, pelo menos de momento, e não a considera uma mulher passional mas retraída emotivamente:

- Enfim, concluiu a inglesa, custa-me crer que ela ame a alguém neste mundo. Por enquanto estou que não gosta de ninguém, e a nossa vantagem não é outra senão essa. Sua afilhada tem uma alma singular; passa facilmente do entusiasmo à frieza, e da confiança ao retraimento. Há de vir a amar, mas não creio que tenha grandes paixões, ao menos duradouras. Em todo o caso, posso responder-lhe atualmente pelo seu coração, como se tivesse a chave na minha algibeira. (pp. 36-37)

A baronesa gostava que Guiomar se casasse com Jorge; contudo, este acredita que a afilhada da baronesa tem conhecimento dos seus sentimentos, os quais não são correspondidos. Num heterorretrato psicológico direto, a baronesa acredita que, embora ela tenha um coração aparentemente frio, Guiomar poderá vir a amá-lo:

- Guiomar será muito vexada - disse ela - e às vezes, e por isso mesmo, tem essas aparências frias. Nada impede, porém, a que venha a amar-te, se é que já te não ama. Há nela certa altivez natural, que pode explicar também essa frieza; parece-me que lhe seria penoso receber o amor de alguém que julgasse levantá-la até si. (p. 67)

Numa conversa com a afilhada da baronesa, a governanta Mrs. Oswald revela àquela que o maior gosto da madrinha seria que Guiomar casasse com Jorge:

A inglesa aproximou a cadeira. Guiomar endireitou o busto e esperou ansiosa a revelação - se revelação era - que lhe ia fazer Mrs. Oswald. Esta não falou logo; era razoável hesitar um pouco, lutar consigo mesma, antes de dizer alguma coisa. Enfim, com um movimento de quem ajunta as forças todas e as emprega em coisa superior à coragem usual:
- D. Guiomar, disse ela, pegando-lhe nas mãos, ninguém pode exigir que se case sem amar o noivo; seria na verdade uma afronta. Mas o que lhe

digo é que o amor que não existe por ora, pode vir mais tarde, e se vier, e se viesse, seria uma grande fortuna...

- Mas acabe, acabe, interrompeu a moça com impaciência.

- Seria uma grande fortuna para a senhora, para ele, ousou dizer que para mim, que os estimo e adoro, mas sobretudo para a senhora baronesa. - Como assim? disse Guiomar.

- Oh! para ela seria a maior fortuna da vida, porque é hoje o seu mais entranhado e vivo desejo, o seu desejo verdadeiramente da alma. A senhora...

- Está certa disso?

- Certíssima.

- Não creio, não vejo nada que...

- Creia, deve crer. Se me promete nada dizer desta nossa conversa, nem fazer suspeitar por nenhum modo o que lhe estou contando...

-Fale.

- Pois bem, - *continuou Mrs. Oswald* abaixando a voz, como se alguém pudesse ouvi-la na solidão daquela alcova, e no silêncio profundo daquela casa, que toda dormia - pois bem, eu lhe direi que por ela mesma tive notícia deste seu desejo. Quando eu percebi a paixão do Sr. Jorge, falei nisso a sua madrinha, gracejando na intimidade que ela me permite, e a senhora baronesa em vez de sorrir, como eu esperava que fizesse, ficou algum tempo pensativa e séria, até que rompeu nestas palavras: "Oh! se Guiomar gostasse dele e viessem a casar-se, eu seria completamente feliz. Não tenho hoje outra ambição na Terra. Há de ser a minha campanha." (pp. 78-79)

Mrs. Oswald numa conversa entre as duas diz-lhe que Guiomar tinha muitos pretendentes e que a afilhada não era tão inocente como ela pensa:

A inglesa obedeceu.

- Isto não quer dizer nada, observou ela depois de alguns instantes. É um pretendente mais; devemos crer, porém, que são muitos, e que se os outros não lhe escrevem cartas destas, é porque são menos afoitos. A senhora baronesa pensa que os olhos de sua afilhada são inocentes? *continuou a inglesa* sorrindo. Eu cuido que devem estar carregados de crimes, e que há mortos... (p. 126)

O heterorretrato psicológico de Guiomar concentrado na última frase desta passagem é muito interessante do ponto de vista estético, pois recorre à metáfora do amor como uma arma que produz crimes e mortos quanto os olhos de Guiomar não se fazem corresponder pelos que estes deixam apaixonados.

Guiomar foi pedida em casamento por Luís Alves através de uma carta e enquanto aquela a lia a madrinha analisava-a para poder ver que reação aquele pedido tinha em Guiomar. Contudo, como a baronesa pode aferir Guiomar não se manifestou ao pedido:

A baronesa deu a carta a Guiomar, que a abriu e leu o pedido que Luís Alves fazia de sua mão. Enquanto ela percorria com os olhos as poucas linhas escritas, a madrinha parecia observá-la fixamente, como a tentar ler-lhe no rosto a impressão que o pedido lhe fazia, se espanto, se satisfação. Não houve espanto nem satisfação aparente; Guiomar leu a carta e entregou-a à madrinha. (pp. 131-132)

Em *Iaiá Garcia*, encontramos duas personagens femininas que foram unidas pelo destino e além de amigas passaram também a ser madrastra e enteada. Porém, elas têm mais em comum

do que a amizade e os laços familiares: apaixonaram-se pelo mesmo homem. Assim, o romance está perpassado de heterorretratos psicológicos levados a cabo ora por uma ora por outra. Estela faz um heterorretrato psicológico indireto de laiá por estar deveras admirada com a paciência da enteada em aprender um novo idioma como se tinha proposto fazer:

Estela assistia algumas vezes às lições do idioma e do jogo; — duas coisas que lhe pareciam incompatíveis com o espírito da enteada. Verdade é que laiá mudara tanto naquelas últimas semanas! Não lhe supusera nunca tão longa paciência, nem tão repousada atenção. laiá gastava uma a duas horas por dia a decorar os verbos e os substantivos da nova língua, e essa paixão recente tinha o condão singular de irritar a madrastra. (p. 121)

laiá volta a ser objeto de visão da madrastra, onde esta, num heterorretrato psicológico indireto, realça as dualidades da enteada:

Estela escutou-a silenciosamente, sem vergar a altivez da fronte, mas também sem nenhuma expressão de despeito ou desafio. Luzia-lhe nos olhos alguma coisa que espreitava a alma da outra por baixo das pálpebras descidas. laiá falara de um jacto, mas não de um só tom; simplicidade, timidez, faceirice, — havia de tudo na maneira por que se exprimiu durante aqueles poucos segundos. A explicação era a um tempo sincera e hábil, mas de tal modo se confundiam os dois caracteres, que a própria habilidade não tinha consciência de si: era antes um instinto do que um cálculo. (p. 130)

Num heterorretrato psicológico indireto, Estela fala da dissimulação de laiá:

Ergueu-se e procurou beijá-la. A madrastra recuou instintivamente a cabeça; era um resto de repugnância, que a fisionomia ingênua e pura de laiá para logo dissipou. Em tão verdes anos, sem nenhum trato social, era lícito supor na menina tamanha dissimulação? Estela concluiu que a ação da enteada vinha, não de uma suposição ultrajante, mas de um impulso desinteressado. Qualquer que fosse o fundamento da suspeita, o procedimento da enteada trazia o cunho da candura e da boa-fé; assim pensando, Estela sentiu desoprimir-se-lhe a alma. (p. 167)

Após o pedido de casamento feito por Jorge a laiá, esta decide que não quer casar, por pensar que o seu noivo não a amava de igual modo. Nesta ocasião, Estela escreve uma carta a Jorge onde faz um heterorretrato psicológico da enteada, afirmando-lhe que laiá era apenas romanesca, desconfiada e curiosa:

Estela não se deteve mais. Na carta, que escreveu a Jorge, disse que a enteada era apenas uma menina romanesca, desconfiada e curiosa; queria desfazer o casamento, porque supunha não ser amada com ardor igual ao seu. — “laiá adora-o, concluiu Estela, e não se sente adorada. Venha prostrar-se ao pé do altar, e terá em mim a mais piedosa sacristã.” (p. 172)

A tripla adjetivação utilizada neste heterorretrato é justificada pelas frases seguintes, tendo por base o bovarismo: “romanesca” indicia que a leitura de romances idealizara a tal

ponto a noção de amor em laiá que nenhum homem nem Jorge corresponderia a esse alto padrão.

Estela, tal como laiá, também é objeto de visão, desta feita da enteada. No primeiro dia de março, quando laiá regressa de casa de Maria das Dores, encontra Estela e Jorge no jardim sem falar um com o outro. Esta atitude da madrastra e do seu amado deixa laiá perplexa por não saber se a razão daquela postura dos dois significa constrangimento ou dissimulação:

No primeiro domingo de março, Jorge foi ali às onze horas da manhã, e só achou Luís Garcia e Estela. laiá tinha ido à casa de Maria das Dores. Quando a moça voltou, Jorge e Estela estavam no jardim, ao pé da porta da sala; entre ambos havia uma cadeira vaga, — a de Luís Garcia, que fora dentro alguns minutos antes. Nenhum dos dois falava nessa ocasião; Estela estalava as unhas, Jorge batia na testa com o castão da bengala. Era constrangimento? Era dissimulação? laiá não soube decidir; mas o aspecto dos dois deixou-a sem pinga de sangue. (pp. 131-132)

O uso da focalização limitada, interna, da personagem torna mais interessantes tais personagens femininas por estas constituírem seres que, tal como as mulheres, não são totalmente transparentes à visão do outro. O mesmo sucede na passagem que se cita de seguida. De facto, no dia em que o amor de laiá e Jorge fica evidente para Estela, esta é objeto de visão da enteada, que, embora a olhe de forma penetrante, não consegue adivinhar os sentimentos de Estela:

Não obstante, no dia em que a paixão dos dois lhe pareceu evidente, Estela sentiu rugir-lhe no coração um vento de cólera; vento forte e instantâneo. Dessa vez, o olhar penetrante de laiá não pôde ler no fundo da alma da madrastra; e porventura lhe diminuiu a suspeita, quando a viu contemplar sem irritação nem abatimento a situação nascida de seu esforço único. (pp. 147-148)

Quando laiá descobre os sentimentos que Estela nutre por Jorge, aquela faz um heterorretrato psicológico da madrastra, onde descreve a reação de Estela face a essa descoberta:

Estela caiu numa cadeira. Pela primeira vez, alumiou-lhe o espírito uma idéia cruel: a idéia de que a suspeita de laiá fosse mais do que uma simples e inocente conjectura. Os olhos que lançou à moça ardiam de indignação. Cobriu-os depressa, não para chorar, mas para fugir aos da outra. O olhar de Estela fez vacilar por um instante a convicção da enteada; a cólera pareceu-lhe sincera e até excessiva; mas o gesto que se lhe seguiu atenuou e desvaneceu a primeira impressão. laiá supôs ver na atitude da madrastra uma confissão involuntária, uma expressão de abatimento e desespero, como de pessoa que entrevê a felicidade própria e julga dever sacrificá-la à de outrem. Era generosa. Caminhou para ela, dobrou as curvas, pousou-lhe no regaço os braços, trêmulos de comoção; com as mãos desviou as de Estela e fitou-lhe os olhos, que estavam sombrios. (p. 167)

Já no romance *Quincas Borba* a personagem secundária Sofia aparece heterorretada por outra personagem com o mesmo relevo: D. Tónica. Após uma *soirée* em casa da esposa do

Palha, D. Tonica reparou nos olhares trocados entre Rubião e Sofia, e isto revolta-a imenso. Embora não conheça o amor, já tinha ouvido falar do adultério, e era este último que ela vê com maus olhos:

Ladeira abaixo, D. Tonica foi ouvindo o resto do discurso do pai, que mudou de assunto, sem mudar de estilo, — difuso e derramado. Ouvia sem entender. Ia metida em si mesma, absorta, remoendo a noite, recompondo os olhares de Sofia e de Rubião. Chegaram à casa na Rua do Senado; o pai foi dormir; a filha não se deitou logo, deixou-se estar em uma cadeirinha, ao pé da cómoda, onde tinha uma imagem da Virgem. Não trazia ideias de paz nem de candura. Sem conhecer o amor, tinha notícia do adultério, e a pessoa de Sofia pareceu-lhe hedionda. Via nela agora um monstro, metade gente, metade cobra, e sentiu que a aborrecia, que era capaz de vingar-se exemplarmente, de dizer tudo ao marido. (p. 63)

O heterorretrato psicológico de Sofia não é nada favorável, o que é mais plausível devido à técnica monólogo interior, que permite dar a opinião “sincera” das personagens. De facto, não são nada simpáticos o adjetivo “hedionda” e os nomes “monstro” e “cobra”. Há mesmo a ideia de revelação do adultério ao marido.

No romance *Esaú e Jacó*, encontramos Flora, que vai ser “objeto” de disputa entre os gémeos Pedro e Paulo. Se atentarmos no título, primeiro que tudo, não podemos deixar de referir a evidente intertextualidade com o episódio bíblico homónimo. Mas a intertextualidade não se fica por aqui. Vejamos o episódio veterotestamentário:

Eis a história de Isaac, filho de Abraão. Abraão gerou Isaac. Isaac tinha quarenta anos quando se casou com Rebeca, filha de Batuel, o arameu de Padã-Aram, e irmã de Labão, o arameu. Isaac implorou a lahweh por sua mulher, porque ela era estéril; lahweh o ouviu e sua mulher Rebeca ficou grávida. Ora, as crianças lutavam dentro dela e dela disse: “Se é assim, para que viver?” Foi então consultar a lahweh, e lahweh lhe disse: “Há duas nações em teu seio, dois povos saídos de ti, se separarão, um povo dominará um povo.” Quando chegou o tempo de dar à luz, eis que ela trazia gémeos. Saiu o primeiro: era ruivo e peludo como um manto de pêlos; foi chamado de Esaú. Em seguida saiu seu irmão, e sua mão segurava o calcanhar de Esaú; foi chamado de Jacó. Isaac tinha sessenta anos quando eles nasceram. Os meninos cresceram: Esaú tornou-se um hábil caçador, correndo a estepe; Jacó era um homem tranquilo, morando sob tendas - Isaac preferia Esaú, porque apreciava a caça, mas Rebeca preferia Jacó.”⁴¹⁶

E veja-se agora este passo do primeiro capítulo do romance machadiano:

Enquanto o fumo do cigarro ia subindo, a cara da adivinha mudava de expressão, radiante ou sombria, ora interrogativa, ora explicativa. Bárbara inclinava-se aos retratos, apertava uma madeixa de cabelos em cada mão, e fitava-as, e cheirava-as, e escutava-as, sem a afectação que porventura aches nesta linha. Tais gestos não se poderiam contar naturalmente. Natividade não tirava os olhos dela, como se quisesse lê-

⁴¹⁶ Cf. *Gênesis*, 25, 19-29.

la por dentro. E não foi sem grande espanto que lhe ouviu perguntar se os meninos tinham brigado antes de nascer.

- Brigado?

- Brigado, sim, senhora.

- Antes de nascer?

- Sim, senhora, pergunto se não teriam brigado no ventre de sua mãe; não se lembra?

Natividade, que não tivera a gestação sossegada, respondeu que efectivamente sentira movimentos extraordinários, repetidos, e dores, e insónias... Mas então que era? Brigariam por quê? A cabocla não respondeu. Ergueu-se pouco depois, e andou à volta da mesa, lenta, como sonâmbula, os olhos abertos e fixos; depois entrou a dividi-los novamente entre a mãe e os retratos. Agitava-se agora mais, respirando grosso. Toda ela, cara e braços, ombros e pernas, toda era pouca para arrancar a palavra ao Destino. Enfim, parou, sentou-se exausta, até que se ergueu de salto e foi ter com as duas, tão radiante, os olhos tão vivos e cálidos, que a mãe ficou pendente deles, e não se podê ter que lhe não pegasse das mãos e lhe perguntasse ansiosa:

-Então? Diga, posso ouvir tudo [...].

- Cousas futuras! murmurou finalmente a cabocla.

. Mas, cousas feias?

- Oh! não! não! Cousas bonitas, cousas futuras!

Mas isso não basta: diga-me o resto. Esta senhora é minha irmã e de segredo, mas se é preciso sair, ela sai; eu fico, diga-me a mim só... Serão felizes?

- Sim.

- Serão grandes?

- Serão grandes, oh! grandes! Deus há-de dar-lhes muitos benefícios. Eles hão-de subir, subir, subir... Brigaram no ventre de sua mãe, que tem? Cá fora também se briga. Seus filhos serão gloriosos. É só o que lhe digo. Quanto à qualidade da glória, cousas futuras! (pp. 7-8)

As semelhanças entre o texto genesíaco e o texto machadiano são bastante evidentes, pois em ambos os casos temos dois nascituros de quem é dito explicitamente lutarem dentro da barriga da mãe. São poucos os textos ficcionais onde esse facto é relevante, e o caso antigo mais famoso é o deste episódio bíblico que opõe Esaú a Jacó e vice-versa. Além desta luta intrauterina, há a semelhança da preocupação da mãe com a insólita situação e a iniciativa desta última em inquirir uma vidente (no texto machadiano, a cabocla substitui a auscultação que é dita ser diretamente feita a lavé, mas que pressupõe um intermediário) para saber qual o futuro que aquilo lhe reserva. E em ambos os casos a resposta do “oráculo” é similar: a briga entre os irmãos perpetuar-se-á fora do ventre materno. Deste modo, a personagem machadiana Natividade (e o nome não poderia ser mais motivado, ao focar a atenção do leitor para a condição de gestante desta personagem feminina) entretece relações intertextuais inequívocas com a personagem genesíaca Rebeca, mãe de Esaú e de Jacob. Apenas surge alterado o nome e o facto de Natividade não apresentar preferência entre os filhos, ao contrário de Rebeca, que protege Jacob em detrimento de Esaú. O texto machadiano, por outro lado, expande a dificuldade da gestação de Natividade, dando-lhe mais espaço narrativo, que surge resumido no *Génesis*.

Por outro lado, Flora é objeto de visão de D. Rita. Em conversa com o irmão descreve aquela “moça”:

Você me deu um lindo presente com esta moça, escrevia D. Rita ao irmão; foi uma alma nova, e veio em boa ocasião, porque a minha anda já caduca. É muito docilzinha, conversa, toca e desenha que faz gosto, tem aqui tirado riscos de várias coisas, e eu saio com ela para lhe mostrar vistas apreciáveis. Às vezes, apresenta uma cara triste, olha vagamente, e suspira; mas eu pergunto-lhe se são saudades de São Clemente, ela sorri e faz um gesto de indiferença. Não lhe falo dos nervos, para a afligir, mas creio que vai melhor... (p. 170)

O heterorretrato, como se constata, é exclusivamente psicológico, ainda que, indiretamente, os vocábulos “moça” e “nova” remetam para uma faixa etária jovem.

No que a Fidélia diz respeito, a viúva é objeto de visão de D. Rita, num diálogo com o irmão, esta narra-lhe um pouco do passado da viúva Noronha:

— Conheceram-se aqui na Corte, disse Rita; na roça nunca se viram. Fidélia passava uns tempos em casa do desembargador (a tia ainda era viva), e o rapaz, Eduardo, estudava na Escola de Medicina. A primeira vez que ele a viu foi das torrinhos do Teatro Lírico, onde estava com outros estudantes; viu-a à frente de um camarote, ao pé da tia. Tornou a vê-la, foi visto por ela, e acabaram namorados um do outro. Quando souberam quem eram, já o mal estava feito, mas provavelmente o mal se faria, ainda que o soubessem desde princípio, porque a paixão foi repentina. O pai de Fidélia, vindo à Corte, teve notícia do caso pelo próprio irmão, que cautelosamente lhe disse o que desconfiava, e insinuou que era boa ocasião de fazerem as pazes as duas famílias. O barão ficou furioso, pegou da moça e levou-a para a fazenda. Você não imagina o que lá se passou.

— Imagino, imagino.

— Não imagina.

— Pô-la no tronco?

— Não, protestou Rita; não fez mais que ameaçá-la com palavras, mas palavras duras, dizendo-lhe que a poria fora de casa, se continuasse a pensar em tal atrevimento. Fidélia jurou uma e muitas vezes que tinha um noivo no coração e casaria com ele, custasse o que custasse. A mãe estava do lado do marido, e opôs-se também. Fidélia resistiu e recolheu-se ao silêncio, passava os dias no quarto, chorando. As mucamas viam as lágrimas e os sinais delas, e desconfiavam de amores, até que adivinharam a pessoa, se não foi palavra que ouviram aos próprios senhores. Enfim, a moça entrou a não querer comer. Vendo isto, a mãe, com receio de algum acesso de moléstia, começou a pedir por ela, mas o marido declarou que não lhe importava vê-la morta ou até doida; antes isso que consentir na mistura do seu sangue com o da gente Noronha. A oposição da gente Noronha não foi menor. Ao saber da paixão do filho pela filha do fazendeiro, o pai de Eduardo mandou-lhe dizer que o deixaria na rua, se teimasse em semelhante afronta.

— Como inimigos eram dignos um do outro, observei.

— Eram, concordou Rita. O desembargador soube o que se passava e foi à fazenda, onde viu tudo confirmado, e disse ao irmão que não valia opor-se, porque a filha, chegada à maioridade, podia arrancar-se de casa. Ninguém obrigava a humilhar-se diante da gente Noronha, nem a fazer as pazes com ela; bastava que os filhos casassem e fossem para onde quisessem. O barão recusou a pés juntos e o desembargador dispunha-se a voltar para a Corte, sem continuar a comissão que se dera a si mesmo, quando Fidélia adoeceu deveras. A doença foi grave, a cura difícil pela recusa dos remédios e alimentos... Que sorriso é esse? Não acredita?

— Acredito, acredito; acho romanesco. Em todo caso, essa moça interessa-me. A cura, dizia você, foi difícil?

— Foi; a mãe resolveu pedir ao marido que cedesse, o marido concedeu finalmente, impondo a condição de nunca mais receber a filha nem lhe falar; não assistiria ao casamento, não queria saber dela. Restabelecida,

Fidélia veio com o tio, e no ano seguinte casou. O pai do noivo também declarou que os não queria ver.

— Tanta luta para não serem felizes por muito tempo.

— É verdade. A felicidade foi grande, mas curta. Um dia resolveram ir à Europa, e foram, até que se deu a morte inesperada do marido, em Lisboa, donde Fidélia fez transportar o corpo para aqui. Você lá a viu ao pé da sepultura; lá vai muitas vezes. Pois nem assim o pai, que também já é viúvo, nem assim quis receber a filha. Quando veio à Corte a primeira vez, Fidélia foi ter com ele, sozinha, depois com o tio; todas as tentativas foram inúteis. Nunca mais a viu nem lhe falou. Eu, mais ou menos, já contei isto a você; só não conhecia bem as particularidades da resistência na fazenda, mas aí está. Agora diga se ela é viúva que se case. (pp. 31-33)

Neste heterorretrato direto, a protagonista de *Helena* é objeto de visão de D. Úrsula, quando esta fica a saber que no testamento do irmão ele pede que a rapariga vá morar com sua irmã e o seu filho legítimo:

Ao espanto sucedeu em ambos outra e diferente impressão. D.Úrsula reprovou de todo o ato do conselheiro. Parecia-lhe que, a despeito dos impulsos naturais e licenças jurídicas, o reconhecimento de Helena era um ato de usurpação e um péssimo exemplo. A nova filha era, no seu entender, uma intrusa, sem nenhum direito ao amor dos parentes; quando muito, concordaria em que se lhe devia dar o quinhão da herança e deixá-la à porta. Recebê-la, porém, no seio da família e de seus castos afetos, legitimá-la aos olhos da sociedade, como ela estava aos da lei, não o entendia D.Úrsula, nem lhe parecia que alguém pudesse entendê-lo. A aspereza destes sentimentos tornou-se ainda maior quando lhe ocorreu a origem possível de Helena. Nada constava da mãe, além do nome; mas essa mulher quem era? em que atalho sombrio da vida a encontrara o conselheiro? Helena seria filha de um encontro fortuito, ou nasceria de algum afeto irregular embora, mas verdadeiro e único? A estas interrogações não podia responder D. Úrsula; bastava, porém, que lhe surgissem no espírito, para lançar nele o tédio e a irritação. (p. 10)

Neste heterorretrato indireto (observa-se que a descrição é introduzida através do discurso indireto livre), já em casa, com D. Úrsula e Estácio, Helena esforça-se para ser aceite; no entanto, a tia de Estácio mostra-se resistente, embora reconhecendo os atributos da moça:

— Não, respondeu D. Úrsula com decisão; a frase de Helena é achada em algum dos muitos livros que ela lê. Helena não é tola; quer prender-nos por todos os lados, até pela compaixão. Não te nego que começo a gostar dela; é dedicada, afetuosa, diligente; tem maneiras finas e algumas prendas de sociedade. Além disso, é naturalmente simpática. Já vou gostando dela; mas é um gostar sem fogo nem paixão, em que entra boa dose de costume e necessidade. A presença de outra mulher nesta casa é conveniente, porque eu estou cansada. Helena preenche essa lacuna. Se alguma coisa, entretanto, a podia prejudicar nas nossas relações é esse dito. (p. 40)

Neste heterorretrato direto feito de Helena por uma personagem feminina com um diálogo com uma personagem masculina, é pertinente que as virtudes de Helena sejam exaltadas por quem não simpatiza *a priori* com aquela, o que só dá mais crédito às qualidades apontadas. A passagem é curta mas a carga descrita é muito forte, dado o uso intensivo de adjetivos:

“tola”, a tripla adjetivação “dedicada, afetuosa, diligente” “finas”, “simpática”, o adjetivo “naturalmente” favorece de igual modo a personagem.

Além de objeto de visão de outras personagens femininas, Helena é também sujeito de visão nos heterorretratos que faz da mãe. No primeiro caso, Helena afirma que, independentemente do que a mãe tenha feito em vida, nada disso altera o seu amor de filha. No segundo caso, embora Helena reconheça a diferença da mãe em relação às outras, este reconhecimento não altera os seus sentimentos filiais. Vejam-se os passos:

— Pelo contrário! exclamou ela. Pode falar com franqueza; diga tudo. Era minha mãe. Não sei o que foi para o mundo; mas, se me perdoaram a irregularidade do nascimento, não creio que me pedissem em troca a renúncia do meu amor de filha; a lei que o pôs em meu coração é anterior à lei dos homens. Não repudio uma só das minhas recordações de outro tempo. Sei e sinto que a sociedade tem leis e regras dignas de respeito; aceito-as tais quais; mas deixem-me ao menos o direito de amar o que morreu. Minha pobre mãe! Vi-a expirar em meus braços, recolhi o seu último suspiro. Tinha apenas doze anos; contudo, não consenti que outra pessoa velasse à cabeceira a última noite que passou sobre a Terra... Oh! não a esquecerei nunca! nunca! nunca! (p. 66)

A sagacidade natural do espírito cedo lhe fizera ver que a posição de sua mãe não era a mesma das outras mães; essa descoberta, porém, não teve outra virtude mais que comunicar ao amor de filha uma intensidade e energia capazes de afrontar os mais fortes obstáculos, como se ela quisesse reunir em si toda a soma de afetos e respeitos que a sociedade afiança às situações regulares. (p. 153)

A primeira passagem tem uma carga mais emotiva do que a segunda, como sugerem as frases exclamativas e a epífora “nunca! nunca! nunca!”. O tema justifica tal emoção: a focagem da morte da mãe. No que concerne ao romance queiroziano *O Crime do Padre Amaro*, temos duas personagens femininas, uma protagonista e outra personagem secundária, Totó, que não se identificam com nenhuma das machadianas aqui analisadas e que estão ligadas pelo caso ilícito entre Amélia e Amaro, pois estes usaram a casa onde Totó vive com o pai para os seus encontros, e esta foi usada como desculpa. A relação entre a protagonista e a filha do sineiro é atribulada, como iremos ver através dos heterorretratos psicológicos que uma faz da outra. Amélia, enquanto esperava a chegada de Amaro, fazia companhia a Totó, uma desculpa encontrada para si própria de modo a não ofender Nosso Senhor:

A Amélia também pesavam aqueles momentos em que, para não escandalizar muito Nosso Senhor, se resignava a falar à paralítica. A Totó parecia odiá-la; respondia-lhe muito carrancuda; outras vezes persistia num silêncio rancoroso, voltada para a parede; um dia despedaçara o alfabeto; e encolhia-se toda encruada se Amélia lhe queria compor o xale sobre os ombros ou conchegar-lhe a roupa... (p. 725)

Através, pois, de uma focalização interna claramente não omnisciente (“pareciam cheirá-la; outras vezes”), Amélia faz um heterorretrato psicológico nada valorativo de Totó, o que torna a situação vivida pelas duas personagens humorística pela hipocrisia que encerra: Amélia

aparentemente fazer uma obra de caridade quando na realidade se ia encontrar com padre Amaro, mas talvez a “paralítica” esteja mais perto da razão em se mostrar assim pois Amélia está a ser hipócrita e calculista. Após o encontro com Amaro, Amélia nunca saía de casa do sineiro sem antes ir ver “a paralítica”; contudo, perante a reação animalesca de Totó, a protagonista saía sem demora:

Amélia, essa, antes de sair, vinha ver a paralítica, saber se gostara das estampas. Encontrava-a às vezes com a cabeça debaixo dos cobertores, que entalava e prendia com as mãos para se esconder; outras vezes, sentada na cama, examinava Amélia com olhos em que se acendia uma curiosidade viciosa; chegava o rosto para ela, com as narinas dilatadas que pareciam cheirá-la; Amélia recuava, inquieta, corando também; queixava-se então de ser tarde, recolhia a *Vida dos Santos*, — e saía, amaldiçoando aquela criatura tão maliciosa na sua mudez. (p. 727)

O heterorretrato animalesco de Totó feito por Amélia baseia-se em atributos desta personagem que, numa perspetiva realista, são mais próprios de animais irracionais ou então de loucura: “a cabeça debaixo dos cobertores”; “uma curiosidade viciosa”; “chegava o rosto para ela, com as narinas dilatadas que pareciam cheirá-la”; “sua nudez”.

Um dia o cônego Dias resolveu que queria ir visitar Totó para ver se com a ajuda de Amélia tinha progredido. Esta decisão deixou Amélia apreensiva, pois tinha medo que “a paralítica” revelasse o seu segredo ao cônego. A visita foi o mote para a coprotagonista fazer um heterorretrato psicológico de Totó e que, sub-repticiamente acaba por originar um autorretrato, tendo em conta a maneira como ela e Amaro utilizam Totó como desculpa para os seus encontros. Veja-se a passagem:

Amélia então, contente de sua malícia, tagarelou sobre a Totó. O senhor cônego ia ver... Era uma criatura incompreensível... Ultimamente, ela não tinha querido contar em casa, mas a Totó tomara-lhe birra... E dizia coisas, tinha um modo de falar de cães e de animais, de arrepiar!... Ai, era um encargo que já lhe pesava... Que a rapariga não lhe escutava as lições, nem as orações, nem os conselhos... Era uma fera! (p. 765)

O heterorretrato de Totó é indireto, na medida em que é introduzido por via do discurso indireto livre, o que permite distanciar o leitor relativamente a esta perspetiva de Totó, mostrando como ela depende da subjetivação de Amélia e ao mesmo tempo mostra a conflitualidade interna, camuflada, de Amélia para com Totó. Mas Amélia também é objeto de visão. Se a protagonista temia a “paralítica”, esta tinha uma enorme abominação por Amélia e Amaro:

Tinha agora por Amélia uma aversão desabrida. Apenas ela se aproximava da cama, atirava a cabeça para debaixo dos cobertores, torcendo — se com frenesi se lhe sentia a mão ou a voz. Amélia fugia, impressionada com a ideia de que o diabo que habitava a Totó, recebendo o cheiro que ela trazia da igreja nos vestidos, impregnados de incenso e salpicados de água benta, se espolinava de terror dentro do corpo da rapariga... (p. 745)

As visitas a Totó começavam a pesar a Amélia, pois o comportamento da rapariga assusta-a, além disso, aquela “paralítica” era o lembrete permanente do seu pecado, sendo por conseguinte, difícil de suportar a sua visão:

Foi pior. Quando a via atravessar da porta da rua para a escada, a Totó debruçava-se para fora do leito, agarrada às bordas da enxerga, num esforço ansioso para a seguir, para a ver, com a face toda descomposta do desespero da sua imobilidade. E Amélia ao entrar no quarto sentia vir debaixo uma risadinha seca, ou um ui! prolongado e uivado que a gelava... (p. 747)

Além de Totó, Amélia também é objeto de visão de D. Josefa. Esta, quando sabe a autoria do artigo difamatório do clero leiriense, defende Amélia, afirmando que a afilhada, perante a informação, prontamente terminou a relação com João Eduardo:

D. Josefa indignou-se. Credo, a Amélia era uma rapariga de juízo, de muita virtude! Apenas conheceu os desaforos, foi a primeira a dizer que não, e que não! Ai! detestava-o... — E D. Josefa, baixando a voz em confidência, contou “que era positivo que ele vivia com uma desgraçada para os lados do quartel”. (p. 547)

Amélia é também objeto de visão de S. Joaneira, devido aos pesadelos que a tinham assolado durante a noite:

Queria contar-lhe a aflição que tivera de madrugada. A Amélia acordara de repente aos gritos, que Nossa Senhora lhe estava a pousar o pé no pescoço! que sufocava! que a Totó a queimava por detrás! e que as labaredas do Inferno subiam mais alto que as torres da Sé!... Enfim um horror!... Viera encontrá-la em camisa a correr pelo quarto, como doida. Daí a pouco caíra para o lado com um ataque de nervos. Toda a casa estivera em alvoroço... A pobre pequena lá estava de cama, e em toda a manhã apenas tocara numa colher de caldo. — Pesadelos, disse o cônego. Indigestão! — Ai, senhor cônego, não! exclamou a S. Joaneira, que parecia acabrunhada, sentada diante dele na borda duma cadeira. É outra coisa: são aquelas desgraçadas visitas à filha do sineiro! E então desabafou, com a efusão labial de quem abre os diques a um descontentamento acumulado. Nunca quisera dizer nada, porque enfim reconhecia que era uma grande obra de caridade. Mas, desde que aquilo começara, a rapariga parecia transtornada. Ultimamente, então, andava de todo. Ora alegrias sem razão, ora umas trombas de dar melancolia aos móveis. De noite sentia-a passear pela casa até tarde, abrir as janelas... Às vezes tinha até medo de lhe ver o olhar tão esquisito: quando vinha de casa do sineiro era sempre branca como a cal, a cair de fraqueza. Tinha de tomar logo um caldo... Enfim, dizia-se que a Totó tinha o demónio no corpo. E o senhor chantre, o outro que tinha morrido (Deus lhe fale na alma), costumava dizer que, neste mundo, as duas coisas que se pegavam mais às mulheres eram tísicas e demónio no corpo. Parecia-lhe, pois, que não devia consentir que a pequena fosse a casa do sineiro, sem estar certa que aquilo nem lhe prejudicava a saúde, nem lhe prejudicava a alma. Enfim, queria que uma pessoa de juízo, de experiência, fosse examinar a Totó... (pp. 755-757)

Esta visão pesadelística que tem por objeto Amélia funciona, como se pode constatar na economia da obra enquanto indício funesto do seu destino. Em termos simbólicos, a imagem de nossa senhora pisar o pescoço de Amélia a ponto de a sufocar é um prenúncio da morte dolorosa da coprotagonista. À medida que o relacionamento de Amélia e Amaro evoluía, bem como os encontros em casa do sineiro, a filha de S. Joaneira fica diferente, o que chama a atenção das amigas da mãe:

Com efeito as amigas da mãe estranhavam-na. Às vezes, durante serões inteiros não descerrava os lábios, pendia sobre a sua costura, picando molemente a agulha; ou então, muito cansada mesmo para trabalhar, ficava junto da mesa fazendo girar devagar o abajur verde do candeeiro, com o olhar vazio e a alma muito longe.
— Ó rapariga, deixa esse abajur em paz! diziam-lhe as senhoras nervosas. Ela sorria, dava um suspiro fatigado, e retomava muito lentamente a saia branca que havia semanas andava banhando. A mãe, vendo-a sempre tão pálida, pensara em chamar o doutor Gouveia.
— Não é nada, minha mãe, é nervoso, passa... (p. 779)

A relação da protagonista com a personagem secundária Juliana, d'*O Primo Basílio*, também não tem paralelismo com qualquer personagem principal e secundária machadiana, acima analisadas, nem sequer com a de Amélia e Totó d'*O Crime*. Antes de ser chantageada, Luísa não nutria qualquer aversão por Juliana, antes tendo até alguma pena:

A casa com efeito tinha um aspecto jovial de felicidade tranquila: Luísa saía todos os dias e achava tudo bom; nunca se impacientava; a sua antipatia por Juliana parecia dissipada; considerava-a uma pobre de Cristo! Juliana tomava os seus caldinhos, dava os seus passeios, ruminava. (p. 222)

Com o começo da chantagem de Juliana, Luísa começa a ver a criada de forma diferente, desencadeando sentimentos de ódio que, num crescendo, vão do ponto de atingir o desejo da morte de Juliana:

Tomou apenas uma colher de sopa, bebeu um grande gole de água; e erguendo-se:
— Que tem ela?
— Diz que é uma dor muito forte no coração.
Se morresse! Estava salva, ela! Podia ficar, então! E com uma esperança perversa:
— Vá ver, Joana, vá ver como está!
Tinha ouvido de tantas pessoas que morrem de uma dor! Iria logo ao quarto dela rebuscar-lhe a arca, apossar-se da carta! E não teria medo do silêncio da morte, fiem da lividez do cadáver... (p. 251)

Esta passagem consubstancia na nossa opinião um heterorretrato indireto dado através de monólogo interior, o que justifica a exposição clara de desejos tão negativos relativamente a outra personagem feminina.

Luísa estava dependente do bom humor de Juliana, pois tinha medo que esta revelasse o seu segredo que a faria cair em desgraça. Para não a irritar começou a tratá-la como fazia antes mas soube contornar a situação dada a falta de uma personalidade vincada, em Luísa:

Tanta audácia aterrou Luísa. Aquela ladra era capaz de tudo! Então, para a não irritar começou, daí por diante, a chamá-la, a dizer: - Traga isto, traga aquilo - sem a olhar. Mas Juliana fazia-se tão serviçal, era tão calada, que Luísa pouco a pouco, dia a dia, com o seu caráter móbil, inconsciente, cheio de *deixar-se ir*, principiou a perder o sentimento pungente daquela dificuldade. E no fim de três semanas as coisas tinham entrado nos seus eixos - dizia Juliana. (p. 294)

Perante a tranquilidade de Juliana, Luísa começou a ficar assustada por não saber o que esperar da criada:

Mas o que a torturava mais era a tranquilidade de Juliana - espanejando, cantarolando, servindo-a ao jantar de avental branco. Que tencionava ela? Que preparava ela? Às vezes vinha-lhe uma onda de raiva; se fosse forte ou corajosa, decerto atirar-se-lhe-ia ao pescoço, para a esganar, arrancar-lhe a carta! Mas pobre dela; era «uma mosquinha»! (p. 298)

Aproveitando uma saída de Juliana, Luísa lembrou-se de ir procurar as cartas que Juliana utilizava para a chantagear. Porém, após ter revirado os pertences da criada, não as encontrou. Neste passo, Luísa repara nas condições em que Juliana vivia:

De tarde Juliana veio dizer-lhe, muito risonha:
— A Sra. Joana saiu, que era hoje o seu dia, mas eu tinha tanta precisão de sair, também! Se a senhora lhe não custasse ficar só...
— Não! Fico, que tem? Vá, vá!
E, daí a pouco, sentiu-a bater os tacões no corredor, fechar com ruído a cancela. Então de repente uma ideia deslumbrou-a, como a fulguração de um relâmpago: - ir ao quarto dela, rebuscar-lhe a arca, roubar-lhe as cartas! Viu-a da janela dobrar a esquina. Subiu logo ao sótão, devagar, escutando, com o coração aos saltos. A porta do quarto de Juliana estava aberta; vinha de lá um cheiro de mofo, de rato e de roupa enxovalhada que a enjoou; pelo postigo entrava uma luz triste, de tarde escura; e por baixo, encostada à parede, ficava a arca! Mas estava fechada! Decerto! Desceu correndo, veio buscar o seu molho de chaves... Sentiu uma vergonha - mas se achasse as cartas! Aquela esperança deu-lhe todos os atrevimentos, como um vinho alcoólico. Começou a experimentar as chaves; a mão tremia-lhe; de repente a lingueta, com um estalinho seco, cedeu! Ergueu a tampa, estavam ali talvez! E então, com cautela, muito femininamente, pôs-se a tirar as coisas uma por uma, pondo-as em cima do colchão: o vestido de merino; um leque com figuras douradas, embrulhado em papel de seda; velhas fitas roxas e azuis, passadas a ferro; uma pregadeira de cetim cor-de-rosa, com um coração bordado a matiz; dois frasquinhos de cheiro, intactos, tendo colados ao vidro raminhos de rosas de papel recortado; três pares de botinas embrulhadas em jornais; a roupa branca, de onde se exalava um cheiro à madeira e de folhas de maçã camoesa. Entre duas camisas estava um maço de cartas atadas com um nastro... Nenhuma era dela! Nem de Basílio! Eram de letra de aldeia, ininteligível e amarelada! Que raiva! E ficou a olhar para a arca vazia, de pé; com os braços tristemente caídos. Uma sombra de repente passou diante do postigo. Estremeceu, aterrada. Um gato que, com passos leves, vadiava pelo telhado. - Tornou a repor tudo as mesmas dobras, fechou a arca, ia a sair - mas lembrou-se de procurar na

gaveta da mesa e debaixo do travesseiro. Nada! Impacientou-se então; não se queria ir sem ter gasto toda a esperança; desmanchou a roupa da cama, remexeu a palha amolentada do enxergão, sacudiu as velhas botinas, esgaravatoou os cantos... Nada! Nada! (pp. 301-302)

A passagem materializa um heterorretrato físico indumentário de Juliana por parte da patroa na ausência daquela, o que deixa Luísa à vontade para observar os novos pertences da criada, outrora seus. O contraste entre indumentária mais pobre (“vestido de merino”; “velhas fitas”) e elegante (“três pares de botinas”; “roupa branca”; “de onde se exalava “um cheiro à madeira e de folhas de maçã camoesa”) e o lugar onde a mesma se encontra (uma arca num quarto com “cheiro de mofo, de rato e de roupa enxovalhada”) acentua as más condições de vida da criada, por um lado, mas sobretudo, os efeitos da chantagem (os pertences mais finos).

Quando Jorge regressa da sua viagem de trabalho no Alentejo nota uma diferença enorme no modo como Luísa defende Juliana. A protagonista, para desviar as suspeitas de Jorge, defende-se afirmando que tinha sido a criada a fazer-lhe companhia numa altura em que esteve doente:

— Magnífico! E que não tardem os espelhos e os bronzes! Mas que mudança foi essa, tu que a não podias ver?
— Coitada! - fez Luísa - reconheci que era boa mulher. E como estive tão só, dei-me mais com ela. Não tinha com quem falar; fez-me muita companhia. Até quando estive doente... (p. 319)

Este é um heterorretrato direto psicológico hipócrita que visa proteger Luísa da descoberta do adultério, nada mais. Da mesma forma que Luísa é sujeito de visão de Juliana, também esta o é de Luísa. As visitas de Basílio à mulher de Jorge deixaram a criada desconfiada. O facto de a protagonista lhe ter dito que era seu primo não deixa Juliana convencida de que aquele homem misterioso fosse apenas primo da patroa:

— Está ali o sujeito do costume - foi dizer Juliana.
Luísa voltou-se corada, escandalizada da expressão:
— Ah! Meu primo Basílio? Mande entrar.
E chamando-a:
— Ouça, se vier o Sr. Sebastião, ou alguém, que entre.
Era o primo! O *sujeito*, as suas visitas perderam de repente para ela todo o interesse picante. A sua malícia cheia, enfunada até aí, caiu, engelhou-se como uma vela a que falta o vento. Ora, adeus! Era o primo! [...]
— É o primo! - reflectia ela. - "E só vem então quando o marido se vai. Boa! E fica-se toda no ar quando ele sai; e é roupa branca e mais roupa branca, e roupão novo, e tipóia para o passeio, e suspiros e olheiras! Boa bêbeda! Tudo fica na família! (p. 99)

O heterorretrato de Luísa feito por Juliana é feito em monólogo interior, reproduzindo tal qual o pensamento da criada acerca das reações da patroa para com Basílio em termos físicos e psicológicos. No dia em que Sebastião foi falar com Juliana, a pedido de Luísa, a fim de reaver as cartas trocadas entre a protagonista e o primo, a criada destrata Luísa:

Ela rangia os dentes; Estava apanhada! *Eles* tinham tudo por si, a polícia, a Boa Hora, a cadeia, a África!... E ela - nada! Todo o seu ódio contra a *Piorrinha* fez explosão. Chamou-lhe os nomes mais obscenos. Inventou infâmias.

— É que nem as do Bairro Alto! E eu - gritava - sou uma mulher de bem, nunca um homem se pode gabar de tocar neste corpo. Nunca houve raio nenhum que me visse a cor da pele. E a bêbeda!... - Tinha arremessado o xale, alargou ansiosamente o colar do vestido, - Era um desaforo por essa casa! E o que eu passei com a bruxa da tia! É o pago que me dão! Os diabos me levem se eu não for para os jornais. Vi-a eu abraçada ao janota, como uma cabra! (p. 414)

Além de Juliana, também Leopoldina é objeto de visão de Luísa. A protagonista em relação à amiga sentia um misto de curiosidade pela vida adúltera que levava e pudor por causa dos relatos mais íntimos das suas aventuras amorosas extraconjugais.

Luísa sentia-lhe o hálito e o calor do corpo, quase deitada também, enervada; a sua respiração alta tinha por vezes um tom suspirado; e a certos detalhes mais picantes de Leopoldina soltava um risinho quente e curto, como de cócegas... (p. 174)

As aventuras amorosas de Leopoldina cativavam Luísa e de certa forma foram um incentivo para que também ela tivesse um amante:

Ficou só. Fechou as janelas, acendeu as velas, começou a passear pela sala, esfregando devagar as mãos. E, sem querer, não podia desprender a ideia de Leopoldina que ia ver o seu amante! O seu amante!... Seguia-a mentalmente: caminhava depressa decerto falando com Juliana; chegava; subia a escada, nervosa; atirava com a porta - e que delicioso, que ávido, que profundo o primeiro beijo! Suspirou. Também ela amava - e um mais belo, mais fascinante. Por que não tinha vindo? (p. 175)

Este heterorretrato psicológico de Luísa é dado em monólogo interior por se tratar de um segredo que a personagem quer esconder de todos, ainda que isso se revele infrutífero.

Mas um sentimento de solidão, de abandono, veio impacientá-la. Que seca, estar ali tão sozinha! Aquela noite cálida, bela e doce, atraía-a, chamava-a para fora, passeios sentimentais, ou para contemplações do céu, num banco de jardim, com as mãos entrelaçadas. Que vida estúpida, a dela! Oh! Aquele Jorge! Que ideia ir para o Alentejo! As conversas de Leopoldina e a lembrança das suas felicidades voltavam-lhe a cada momento; uma pontinha de champanhe agitava-se no sangue. (pp. 175-176)

De forma similar aos romances acima analisados a coprotagonista e a personagem secundária condessa de Gouvarinho apresentam heterorretratos n’*Os Maias*. O primeiro é feito por Maria Eduarda sobre a mãe, onde aquela, sem saber o que isso realmente significa, refere as parecenças faciais entre sua progenitora e Carlos da Maia:

Então Carlos gracejou de novo sobre a sua parecença com a mãe dela. E baixando-se a remexer a garrafa de champanhe dentro do gelo:

- É curioso não mo teres dito antes... Também tu nunca me falaste de tua mãe...
 Um pouco de sangue roseou a face de Maria Eduarda. Oh, nunca falara da mamã, porque nunca viera a propósito...
 - De resto não havia coisas muito interessantes a contar, acrescentou. A mamã era uma senhora da ilha da Madeira, não tinha fortuna, casou...
 - Casou em Paris?
 - Não, casou na Madeira com um austríaco que fora lá acompanhar um irmão tísico... Era um homem muito distinto, viu a mamã, que era lindíssima, gostaram um do outro, *et voilà*... (pp. 479-480)

Neste heterorretrato da mãe de Maria Eduarda, ao pertinente (e indicial) aspeto físico acrescentam-se pormenores sociais que, pela forma misteriosa de serem revelados/omitidos, não sabemos neste ponto da narrativa se serão ou não verdadeiros, o que aumenta a curiosidade do leitor relativamente aos antecedentes familiares de Maria Eduarda, afinal cruciais para o desenlace da narrativa.

O segundo heterorretrato é feito pela condessa de Gouvarinho, em que o objeto de visão é Maria Eduarda, o qual pode não ser fiável, uma vez que foi motivado pelos ciúmes que a condessa tinha de Carlos:

- Pois bem! Vai, deixa-me! Vai para a outra, para a brasileira! Eu conheço-a, é uma aventureira que tem o marido arruinado, e precisa quem lhe pague as modistas!... (p. 453)

O caso d'*A Tragédia da Rua das Flores* não é diferente dos anteriores no que toca à falta de paralelismos entre as suas personagens femininas e as acima analisadas. A protagonista do romance, relativamente ao heterorretrato psicológico, é apenas objeto de visão de outras personagens femininas. Durante uma ida ao teatro Mme. de Molineux ia acompanhada por Dâmaso, e Victor por Aninhas, e é esta o sujeito de visão de Genoveva, movida pela curiosidade de saber quem era ela. Assim, utilizando os binóculos, via a amante de Dâmaso e tentava imitá-la:

Aninhas não tirava os olhos de Mme. de Molineux; queria saber quem ela era; examinava-a com o binóculo, tomava atitudes escolhidas, imitando instintivamente as de Mme. de Molineux. (p. 153)

Victor, curioso por saber a opinião de Mélanie sobre os sentimentos de Genoveva, questiona-a e, como seria de esperar, a criada afirma que a patroa estava apaixonadíssima por ele:

— Escuta, Mélanie — disse ele perturbado. — Achas que ela gosta de mim?
 — Madame? — E ergueu os braços ao céu; e então, rapidamente, baixo, com um tom seco: — Eu não o devia dizer e, se ela o souber, mata-me; mas eu não posso ver sofrer a Madame, a arrepiar-se. E aquela amizade do Dâmaso enguiça-me. Madame está doida por si. É uma loucura. É a suprema paixão.
 O coração de Vítor bateu com pancadas precipitadas.

— Quando achou estas luvas, sabe o que fez? Não digo... Digo: atirou-se aos beijos a elas e agarrou numa luva dela e prendeu assim os dedos, como vê; disse que eram suas, que estava usando consigo. Tolices, hem?... Digo-lhe às vezes: «Ai, bem, a senhora é bem tola em se ralar com esse homem! Homens não faltam!» Mas ela não; para ela não há outro. (p. 197)

O heterorretrato de Genoveva feito pela criada quando cotejada com os vários de Luísa elaborados por Juliana mostra a diferença de relação destas quatro personagens femininas e da própria relação patroa/criada: no século XIX português, a criada ora podia ser uma confidente ora uma chantagista. Mme. de Molineux é ainda objeto de visão de Miss Sarah. Esta, num longo heterorretrato psicológico indireto, aponta todas as falhas da patroa que iam contra os seus ideais:

Miss Sarah estava com efeito loquaz e imediatamente começou a queixar-se de Mme. de Molineux. Era, segundo ela, «uma pessoa de muito mau génio; não admirava que não tivesse educação; era bem triste que ela, Sarah, bem educada e pertencendo a uma respeitável família, vivesse na dependência de semelhante criatura». Suspirou, consolou-se com mais *gin*. De resto «Madame não tinha princípios; nunca a vira frequentar as igrejas. Ela, decerto não aprovava as práticas, as horríveis práticas destes detestáveis católicos, mas, enfim, quando se tinha uma religião e se era uma senhora, devia-se, por dignidade, ir à igreja e aproveitar com o sermão. « E serviu-se de mais *gin*. «Apanha uma "piteira" famosa», pensava Vítor, muito divertido. Miss Sarah, então, veio sentar-se ao pé dele no sofá e começou a dissuadi-lo de dar tanta atenção a Mme. de Molineux: «A mulher estava doida pelo Dâmaso; fazia indecências, sempre a beijá-lo, a apapicá-lo; até de se fecharem no quarto, de dia, com todo o descaro.

— *It is something schoking! It is something disgusting!*

Victor, subitamente interessado e desesperado, pediu mais detalhes. Miss Sarah deu-os: «Inclusivamente, o último domingo, não se levantaram senão às três da tarde! Ela ficara tão enojada que saíra para não respirar, na casa, aquele ar de corrupção e de iniquidade.» [...] Deixava cair as mãos no regaço, fitando Victor. Mas este então, lembrou-lhe Mme. de Molineux...

«Oh, que não lhe falasse dela! Detestava-a!»

— *I hate her!*

«Era realmente justo que Mme. de Molineux... uma mulher sem princípios, sem religião, sem moralidade... tivesse todos os regalos da vida, *toilettes*, uma casa confortável, pessoas que a estimavam, e ela, uma mulher bem-educada, uma mulher normal, se visse obrigada a estar na dependência e na necessidade? Madame de Molineux não era uma senhora!

E alteando o peito, soltando as palavras com um acento, disse:

— *Not! She is not a lady!*

E pousando a mão sobre o braço de Victor, perguntou-lhe ternamente porque é que gostava daquela criatura que o não podia fazer feliz, que não o amava, que só gostava de dinheiro? (pp. 237-238)

Neste subcapítulo, à semelhança do anterior, encontramos personagens femininas machadianas e queirosianas, protagonistas e secundárias, com heterorretratos compósitos. Em *A Mão e a Luva*, a protagonista é objeto de visão da baronesa, a madrinha, destacando-lhe características psicológicas positivas e valorizando o traço corporal da beleza rara da afilhada:

- Tem ainda outro, continuou a baronesa; é uma alma angélica e pura. Henriqueta não teve melhor coração nem mais amor aos seus. Além disso, a natureza deu-lhe um espírito superior, de maneira que a fortuna não fez mais do que emendar o equívoco do nascimento. Finalmente é de uma beleza pouco comum... (p. 66)

Características similares são apontadas por Valéria em Estela, de *Iaiá Garcia*, num heterorretrato direto valorativo:

– É muito boa filha, concluiu a viúva; tem qualidades dignas de todo o apreço, e, além do mais, sou amiga dela. [...]
– Estela não o é menos. É bonita! Enfim pode vir amar alguém, não lhe parece? (p. 59)

Outra personagem feminina machadiana que, à semelhança das anteriores, é objeto de visão no que toca à sua personalidade e beleza é Fidélia. Esta personagem é louvada pela mãe de Tristão num heterorretrato compósito:

A da comadre era cheia de louvores à nora; que achava mais bela que no retrato, e mais terna que ninguém; foram as próprias palavras dela, e para uma sogra não me destoaram muito. Assim o disse a D. Carmo, que sorria complacente, com uma espécie de ternura mórbida. Éramos nós os três, e a saudade grande. (p. 175)

A Capitu machadiana é igualmente objeto de visão. Num longo heterorretrato compósito indireto, levado a cabo pela prima Justina, são destacadas as características psicológicas e a beleza da amada de Bentinho, sempre com o aval deste:

Então, como eu quisesse ir para dentro, prima Justina reteve-me alguns minutos, falando do calor e da próxima festa da Conceição, dos meus velhos oratórios, e finalmente de Capitu. Não disse mal dela; ao contrário, insinuou-me que podia vir a ser uma moça bonita. Eu, que já a achava lindíssima, bradaria que era a mais bela criatura do mundo, se o receio me não fizesse discreto. Entretanto, como prima Justina se metesse a elogiar-lhe os modos, a gravidade, os costumes, o trabalhar para os seus, o amor que tinha a minha mãe, tudo isto me acendeu a ponto de elogiá-la também. Quando não era com palavras, era com o gesto de aprovação que dava a cada uma das asserções da outra, e certamente com a felicidade que devia iluminar-me a cara. Não adverti que assim confirmava a denúncia de José Dias, ouvida por ela, à tarde, na sala de visitas, se é que também ela não desconfiava já. Só pensei nisso na cama. Só então senti que os olhos de prima Justina, quando eu falava, pareciam apalpar-me, ouvir-me, cheirar-me, gostar-me, fazer o ofício de todos os sentidos. Ciúmes não podiam ser; entre um pirralho da minha idade e uma viúva quarentona não havia lugar para ciúmes. É certo que, após algum tempo, modificou os elogios a Capitu, e até lhe fez algumas críticas, disse-me que era um pouco trêfega e olhava por baixo; mas ainda assim, não creio que fossem ciúmes. (p. 61)

No romance queirosiano *O Primo Basílio*, a protagonista, à semelhança das personagens femininas machadianas acima analisadas, destaca num heterorretrato compósito a beleza de Leopoldina, ao ponto de se sentir atraída fisicamente pela amiga. Porém, esta descrição de

Leopoldina difere das restantes personagens femininas machadianas, pois a condição da amiga de Luísa torna-a um caso à parte:

Às vezes na sua consciência achava Leopoldina "indecente"; mas tinha um fraco por ela: sempre admirara muito a beleza do seu corpo, que quase lhe inspirava uma atracção física. Depois desculpava-a: era tão infeliz com o marido! Ia atrás da paixão, coitada! E aquela grande palavra, faiscante e misteriosa, de onde a felicidade escorre como a água de uma taça muito cheia, satisfazia Luísa como uma justificação suficiente: quase lhe parecia uma heroína; e olhava-a com espanto como se consideram os que chegam de alguma viagem maravilhosa e difícil, de episódios excitantes. Só não gostava de certo cheiro de tabaco misturado de feno, que trazia sempre nos vestidos. Leopoldina fumava. (p. 21)

Também n' *A Tragédia da Rua das Flores* temos um heterorretrato compósito levado a cabo por Genoveva, onde esta, em conversa com Victor, e levada pelo ciúme, destaca a beleza de Aninhas, sem, no entanto, perder a oportunidade de a criticar por ser paga pelo amante:

Mas subitamente calou-se e ficou sentada sobre o mocho do piano, tomando a fisionomia séria; e disse-lhe, com um sorriso, um certo desdém novo:

— É como a Aninhas, hem?

Victor ficou petrificado.

— Não há de que se envergonhar. Diz que é bonita; foi cozinheira, creio eu; é entretida, a quinze mil réis por mês, por um lojista da Baixa, no Chiado; aprende o francês, já conjuga os verbos. Vê que estou bem informada. Vai bem essa interessante Madalena?

— É mentira — disse Victor.

— Não é — e Genoveva ergueu-se. — Disse-me o Dâmaso. O Dâmaso conhece-a. (p. 140)

Genoveva volta a referir a beleza de Aninhas, e como no passo acima transcrito, associando tal traço físico a uma crítica:

Madame de Molineux disse então, recostando-se e bocejando vagamente:

— Ah! Muito bonita, a Aninhas. Mas, meu amigo, por quem é, diga-lhe que não use aquele penteado em forma de melão. [...]

— Tem estado sempre colada ao seu rochedo. Em lugar de lhe chamarem Aninhas Tendeira, era melhor, talvez, chamarem-lhe Aninhas ostra... ? (p. 162)

Em Machado encontramos ainda uma personagem secundária cujo heterorretrato compósito, em vez de salientar a beleza da viúva e a sua personalidade, procede ao contrário. D. Cesária duvida da viuvez de Fidélia, por quem sente repugnância, chegando mesmo a compará-la com um defunto:

Parece que duvida da viuvez de Fidélia. Eu não lhe disse que já pensara o mesmo, nem lhe disse nada; não quis trazer a outra à conversação e fiz bem. D. Cesária aceitou daí a pouco a hipótese da viuvez perpétua, por não achar graça à viúva, nem vida, nem maneiras, nada, coisa nenhuma; parece-lhe uma defunta. (p. 66)

Nos romances machadianos e queirosianos encontramos outros heterorretratos compósitos, onde são destacadas características indumentárias e psicológicas. Assim é o caso de laiá e Estela, onde esta é sujeito de visão da enteada:

Estela não ouviu as últimas palavras. Erguera-se outra vez para dissimular a comoção, que parecia crescer. Entretanto, laiá enfiou um roupão e enterrou o pé na chinelinha matinal. Quando, cinco minutos depois, encontrou os olhos de Estela, achou-os sombrios, como os da figura do pesadelo, e insensivelmente buscou ver se teria um abismo ao pé de si.

— laiá, disse Estela em tom seco, tu amas, tu confessas que amas a alguém; quero que me digas o nome desse homem, ouves? Exijo sabê-lo para avaliar o que te convém. Sabes que tenho autoridade de mãe. (pp. 128-129)

O mesmo acontece n' *O Crime*, quando Amélia vê uma antiga companheira de colégio:

Uma tarde, que fora visitar uma prima enfermeira no hospital, viu ao chegar à Ponte gente parada, embasbacada com gozo para uma rapariga de cuia à banda e *garibaldi* escarlata, que, de punho no ar, já rouca, praguejava contra um soldado: o rapazola, um beirão de cara redonda e lorpa coberta de penugem loura, virava-lhe as costas, encolhendo os ombros, as mãos muito enterradas nos bolsos, rosnando:

— Não lhe fez mal, não lhe fez mal... [...]

Mas a rapariga de *garibaldi* vermelho voltara-se — e Amélia aterrada reconheceu a Joanhinha Gomes, sua amiga da mestra, que fora amante do padre Abílio! O padre fora suspenso, deixara-a; ela partira para Pombal, depois para o Porto; de miséria em miséria voltara a Leiria, e aí vivia nalguma viela ao pé do quartel, entisicando, gasta por todo um regimento! — Que exemplo, Santo Deus, que exemplo!... (p. 371)

Aqui, os traços indumentários e físicos (a roupa e a rouquidão) juntam-se, no final, a aspetos sociais (ex-amante de uma padre, miséria prostituta) para salientar a surpresa de Amélia ao ver a degradação física e moral da antiga companheira de colégio: de colegial transformou-se em prostituta “gasta por todo o regimento” e zombada por “gente parada” junto à ponte perante uma cena em público. O heterorretrato assim construído funciona como indício funesto para os amores entre Amélia e padre Amaro. É por isso que este heterorretrato tem uma função muito importante n' *O Crime*.

Ainda no mesmo romance, a protagonista é objeto de visão de Totó:

Mas, por escrúpulo, iam sempre ao entrar vê-la um instante. Não passavam da porta da alcova, perguntando-lhe de alto “como ia”. Nunca respondia. E eles retiravam-se logo aterrados com aqueles olhos selvagens e brilhantes, que os devoravam, indo de um a outro, percorrendo-lhes o corpo, fixando-se com uma faíscação metálica nos vestidos de Amélia e na batina do padre, como para lhe adivinhar o que estava por baixo, numa curiosidade ávida que lhe dilatava desesperadamente as narinas e lhe arreganhava os beiços lívidos. Mas era a mudez, obstinada e rancorosa, que os incomodava sobretudo. Amaro, que não acreditava muito em possessos e endemoninhados, via ali os sintomas de loucura furiosa. Os sustos de Amélia aumentaram. — Felizmente que as pernas inertes cravavam a Totó ali na enxerga! Senão, Jesus, era capaz de lhes entrar no quarto e mordê-los num acesso! (pp. 745-747)

N' *O Primo*, Juliana é objeto de visão de Luísa, onde esta destaca a fealdade, a maneira de vestir e a forma de falar da criada:

— Estou a tomar ódio a esta criatura, Jorge!
Há dois meses que a tinha em casa e não se pudera acostumar à sua fealdade, aos seus trejeitos, à maneira aflautada de dizer *chapieu*, *tisoiras*, de arrastar um pouco os *rr*, ao ruído dos seus tacões que tinham laminazinhas de metal; ao domingo, a cuia, o pretensioso do pé, as luvas de pelica preta arrepiavam-lhe os nervos.
— Que antipática! (p. 10)

Todos os aspetos deste heterorretrato são negativos. Luísa também é objeto de visão de Juliana:

O sujeito saiu às cinco horas. Juliana, apenas sentiu abrir-se a porta, veio a correr; viu Luísa no patamar, debruçada no corrimão, dizendo para baixo, com muita intimidade:
— Bem, não faltou. Adeus.
Ficou então tomada de uma curiosidade que a alterava como uma febre. Toda a tarde, na sala de jantar, no quarto, esquadrinhou Luísa com olhares de lado. Mas Luísa, com um roupão de linho mais velho, parecia serena, muito indiferente.
— Que sonsa!
Aquele naturalidade despertava a sua bisbilhotice.
— Eu hei de te apanhar, desavergonhada! - calculava.
Afigurou-se-lhe que Luísa tinha os olhos um pouco pisados. Estudava-lhe as posições, os tons de voz. Viu-a repetir o assado - pensou logo:
— Abriu-lhe o apetite!
E quando Luísa ao fim do jantar se estendeu na *voltaire* com um ar quebrado.
— Ficou derreada.
Luísa que nunca tomava café, quis nessa tarde "meia chávena, mas forte, muito forte."
— Quer café! - veio ela dizer à cozinheira, toda excitada. - Tudo à grande. E do forte. Quer do forte! Ora o diabo!
Estava furiosa.
— Todas o mesmo! Uma récula de cabras! (pp. 84-85)

Os heterorretratos diretos, usando uma linguagem chã e mesmo de nível popular (“— Que sonsa!”; “— Todas o mesmo! Uma récula de cabras!”) são possíveis neste caso porque Juliana monologa sem que ninguém ouça os impropérios odientos que a criada destila com a patroa.

No romance histórico queirosiano encontramos um heterorretrato compósito de Gracinha Ramires, levado a cabo pelas Lousadas. Nele sobressai a beleza da irmã de Gonçalo Ramires, bem como a mudança de humor associada à presença do antigo namorado, André Cavaleiro:

- É das Lousadas.
E leu, vagarosamente, serenamente, com o cotovelo enterrado na almofada: «Ex.mo Sr. José Barrolo. - V Exa., apesar de todos os seus amigos o alcunharem de *Zé Bacoco*, mostrou agora muita esperteza, chamando de novo para a sua intimidade e de sua digna esposa o gentil André Cavaleiro, nosso Governador Civil. Com efeito a esposa de V Exa., a linda Gracinha, que neste últimos tempos andava tão murcha e até desbotada (o que a todos nos inquietava), imediatamente refloriu, e

ganhou cores, desde que possui a valiosa companhia da primeira autoridade do distrito. Portou-se pois V. Exa. como marido zeloso, e desejoso da felicidade e boa saúde de sua interessante esposa. Nem parece rasgo daquele que toda a Oliveira considera como o seu mais ilustre pateta! Os nossos sinceros parabéns!» (p. 399)

3.3.2 Personagens masculinas

As personagens femininas machadianas e queirosianas, além de serem sujeitos de visão de si próprias e de outras figuras femininas, também são sujeitos de visão das masculinas. É à análise deste último aspeto que nos vamos agora dedicar.

No que concerne às personagens femininas protagonistas, encontramos em *Iaiá Garcia* um heterorretrato físico corporal indireto, de Procópio Dias elaborado pela enteada de Estela. Iaiá realça em clave caricatural a fealdade daquele que se podia tornar seu marido, caso esta tivesse em conta a opinião do pai. Como a própria afirmou: “Não lhe disse eu uma vez que um dia, se todos teimarem, serei obrigada a casar com Procópio Dias? Receio muito que assim aconteça.” (p. 128). Podemos então dizer que é possível que, de forma involuntária, Iaiá tenha exagerado as já disformes feições de Procópio Dias como expressão da revolta face à imposição/decisão paterna. Veja-se o passo:

Estela pôs a mão no ombro da enteada. — É o Procópio Dias! disse ela olhando para o desenho. Era, mas o desenho frisava com a caricatura; a fealdade de Procópio Dias excedia as proporções verdadeiras, o nariz era enormemente triangular, as rugas da testa grossas e infinitas: um monstro cômico. Estela sorriu da travessura, mas repreendeu-a. (p. 125)

Este caso é deveras interessante pois que se trata de um retrato pictórico de Procópio Dias feito por Iaiá com o objetivo de, através da caricatura, vingar-se daquela personagem masculina e da do pai, enfim, do universo masculino que impõe a sua vontade ao universo feminino. Mas o retrato pictórico, se bem que caricatural (o exagero posto no desenho do nariz e da rugas, tornando a personagem representada pictoricamente “um monstro”) não desfaz a mimese, permitindo o reconhecimento do retrato por parte de Estela, que é quem na realidade focaliza o desenho caricatural de Procópio Dias. Assim, o heterorretrato desta personagem masculina é materializado ficticiamente sob a forma pictórica por Iaiá, mas a descrição do mesmo é mediatizada por outra personagem feminina, Estela, que traduz verbalmente “o desenho”, como indica a passagem, sem deixar de opinar sobre o mesmo com uma dose de ambiguidade: “sorriu da travessura, mas repreendeu-a.”

Em conversa com Jorge, Iaiá volta a frisar que devido à fealdade de Procópio Dias não seria de estranhar que ela não estivesse apaixonada por ele. Além disso, não gostava da expressão dos olhos dele, a qual nunca tinha visto nos olhos de outro homem:

— Que admira? replicou a moça com gravidade. Não lhe parece a coisa mais natural do mundo que uma moça não ame o Procópio Dias? Não sei o que são os outros homens; poucos tenho visto; nossa vida é tão retirada! Mas, enfim, não me parece que o Procópio Dias seja homem de

se ficar morrendo por ele. E, contudo ele morre por mim. Meu coração perdoa-lhe; é o mais que pode fazer. Aceitá-lo seria impossível. Já reparou nos olhos dele? Têm às vezes uma expressão esquisita, que não vejo nos olhos de papai nem nos seus. Não gosto dele; não poderia gostar nunca. (pp. 133-134)

O enfoque nos olhos, desfavorecidos na visão de laiá, é associado explicitamente ao amor ou, neste caso, à incapacidade de amar o detentor de tal olhar, numa concretização sinalética implícita do olhar como o espelho da alma.

Como laiá, também a Luísa queirosiana faz um heterorretrato físico corporal que destaca a fealdade de Castro. Tal como Procópio Dias, que tinha uma grande paixão por laiá, também este tinha uma paixão por Luísa. Tendo esta conhecimento desse facto, quando o encontra na rua observa-o da seguinte forma:

Ao fim da Rua do Ouro o cupê parou num embaraço de carroças, e Luísa viu no passeio ao lado o Castro, o Castro dos óculos, o banqueiro, o que Leopoldina lhe dizia que tinha uma paixão por ela; um rapazito roto ofereceu-lhe cautelas; e o Castro nédio, com os dois polegares nas algibeiras do colete branco, dizia graças ao rapaz, com um desdém ricoço, dardejando olhadelas sobre Luísa, através dos seus óculos de ouro. Ela, pelo canto do olho, observava-o; tinha uma paixão por ela, aquele homem, que horror! Achava-o medonho, com o seu ventre pançudo, a perninha curta. A lembrança de Basílio atravessou-a, a sua linda figura!... - e bateu nos vidros impaciente, com pressa de o ver. (p. 263)

Ao contrário dos heterorretratos físicos levados a cabo por laiá e Luísa, que mostram sob a forma caricatural a fealdade de Procópio Dias e de Castro, respetivamente, encontramos n' *O Crime* um heterorretrato físico corporal feito pela coprotagonista, que salienta a beleza de Amaro. Além dos aspetos físicos, como os olhos negros, Amélia pensa ainda no elevado estatuto social de Amaro como padre em Leiria, que fazia com que as mais altas dignidades femininas da terra se ajoelhassem perante ele. Este conjunto de aspetos físicos e religiosos faz que Amélia o venere e deseje que o padre goste dela:

E Amélia, rezando, não podia destacar os olhos das cantarias da igreja tão grandiosamente erguidas, decerto para que ele ali celebrasse! Lembravam-lhe então domingos em que o vira, ao repicar dos sinos, dar a bênção dos degraus do altar-mor: e todos se curvavam, mesmo as senhoras do morgado Carreiro, mesmo a Sra. baronesa da Via-Clara e a mulher do governador civil, tão orgulhosa com o seu nariz de cavalete! Dobravam-se sob os seus dedos erguidos, e achavam decerto também bonitos os seus olhos negros! E era ele que a tinha apertado nos braços, ao pé do valado! Sentia ainda no pescoço a pressão cálida dos seus beijos: uma paixão flamejou como uma chama por todo o seu ser: largou a arreata do burrinho, apertou as mãos contra o peito, e cerrando os olhos, lançando toda a sua alma numa devoção:
— Oh, Nossa Senhora das Dores, minha madrinha, faz que ele goste de mim! (p. 335)

Nesta passagem, vemos que Amélia destaca outros pormenores físicos, os beijos e os braços, pertinentes na medida em que estão associados ao beijo e ao abraço, ou seja, ao contacto corporal.

N’*O Primo* encontramos também heterorretratos físicos corporais onde é destacada a beleza da personagem masculina objeto de visão das personagens femininas. Assim, quando a protagonista recebe a visita do primo, Luísa repara na beleza física deste bem como no luxo dos pormenores da sua indumentária. Apresentamos abaixo dois passos onde tal visão está presente:

Luísa olhava-o. Achava-o mais varonil, mais trigueiro. No cabelo preto anelado havia agora alguns fios brancos; mas o bigode pequeno tinha o antigo ar moço, orgulhoso e intrépido; os olhos quando ria, a mesma doçura amolecida, banhada num fluido. Reparou na ferradura de pérola da sua gravata de cetim preto, nas pequeninas estrelas brancas bordadas nas suas meias de seda. A Baía não o vulgarizara. Voltava mais interessante! (pp. 58-59)

Ela via a sua cabeça bem feita, descaída naquela melancolia das felicidades passadas, com uma risca muito fina, e os cabelos brancos — que lhe dera a separação. Sentia também uma vaga saudade encher-lhe o peito: ergueu-se, foi abrir a outra janela, como para dissipar na luz viva e forte aquela perturbação. Perguntou-lhe então pelas viagens, por Paris, por Constantinopla. (p. 61)

Ainda no mesmo romance, temos uma personagem feminina secundária que é sujeito de visão de uma personagem masculina no que toca ao heterorretrato físico corporal. Assim, Leopoldina, em conversa com Luísa, faz-lhe uma descrição do seu mais recente amante onde realça a beleza deste:

— É que tenho tanto que contar! Se tu soubesses, filha! O quê?
— Outra paixão? - fez Luísa rindo.
A face de Leopoldina tornou-se grave. Não era para rir. Estava de todo! Era por isso até que tinha vindo. Sentira-se tão só em casa, tão nervosa!
- Vou até Luísa, vou falar um bocado!
E com a Voz mais baixa, quase solene:
— Desta vez é sério, Luísa! - Deu os detalhes. Era um rapaz alto, louro, lindo! E que talento! É poeta! - Dizia a palavra com devoção, prolongando o som das sílabas. - É poeta! (p. 23)

Por outro lado, em todo o *corpus* romanesco analisado, encontramos apenas dois heterorretratos físicos indumentários de personagens masculinas feitos por personagens femininas, de ambos pertencendo à obra queirosiana: um d’*O Crime* o outro d’*O Primo*. Nos dois casos, as descrições são levadas a cabo pelas protagonistas. Amélia, no tempo em que tem lições de piano com o Tio Cegonha, repara que este traz umas botas já muito datadas e que deixavam entrar a chuva, mas assim que recebe o primeiro pagamento de S. Joaneira vai de imediato comprar umas luvas. O heterorretrato indumentário feito por Amélia foca intensa e detalhadamente a pobreza das vestes do seu professor de piano:

O velho pôs-se a sorrir:

– Ai, chame, minha rica menina, chame! Tio Cegonha?... Ora, que tem? Cegonha sou eu, e bem cegonha! Era então no Inverno. As grandes chuvas com os sudoestes não cessavam; a áspera estação oprimia os pobres. Viam-se naquele ano famílias esfomeadas indo à câmara pedir pão. O Tio Cegonha vinha sempre ao meio-dia dar a lição; o seu guarda-chuva azul deixava um ribeiro na escada; tiritava; e quando se sentava escondia, na sua vergonha de velho, as botas encharcadas com a sola aberta. Queixava-se sobretudo do frio das mãos, que o impedia de ferir com justeza o teclado, e não -o deixava escrever no cartório.

– Prendem-se-me os dedos, dizia tristemente.

Mas quando a S. Joaneira lhe pagou o primeiro mês das lições, o velho apareceu muito contente, com urnas grossas luvas de lã.

– Ah, Tio Cegonha, como vem quentinho! disse-lhe Amélia.

– Foi o seu dinheiro, minha rica menina. Agora ando a juntar para umas meias de lã. Deus a abençoe, minha menina, Deus a abençoe! [...]

No dia seguinte tinha-os ela embrulhados num papel, que dizia por fora em letras garrafais: Ao meu rico amigo Tio Cegonha, a sua discípula. Uma manhã, depois, viu-o mais amarelo, mais chupado:

– Ó Tio Cegonha, disse de repente, quanto lhe dão lá no cartório?

O velho sorriu-se:

– Ora, minha rica menina, quanto me hão-de dar? Uma bagatela. Quatro vinténs por dia. Mas o Sr. Neto faz-me algum bem...

– E chegam-lhe quatro vinténs?

– Ora! Como hão-de chegar? (pp. 229-231)

O retrato incide no “guarda-chuva azul” e sobretudo nas “botas encharcadas com a sola aberta”, escondidas com vergonha e faz notar a ausência de luvas, que deixam os dedos enregelados para tocar comodamente piano. Deste modo, a compra das luvas (e não de botas) não é sinal aqui de frivolidade mas de prioridades por quem leva o ensino do piano (e o trabalho no cartório) com profissionalismo e paixão (enquanto pianista). A necessidade de ter de optar entre a compra das luvas e a de umas novas botas realça as dificuldades económicas de quem merecia um melhor salário, constituindo, por conseguinte, uma crítica social de Eça ao estado do ensino artístico da época.

O caso de Luísa não é muito diferente do de Amélia, uma vez que o heterorretrato indumentário que aquela faz de Julião também está ligado à pobreza das vestes que enverga numa das visitas a sua casa. Porém, as dificuldades económicas das duas personagens visionadas não eram as mesmas, já que Julião podia trajar melhor. As roupas com que este vai visitar Luísa são descritas quando a protagonista estava em sua casa com Basílio. Quando Luísa vê Julião recria os pensamentos do primo sobre as suas relações de amizade:

Luísa, muito fina, percebeu, e corou, envergonhada de Julião. Aquele homem de colarinho enxovalhado e com um velho casaco de pano preto malfeito - que ideia daria a Basílio das relações, dos amigos da casa! Sentia já o seu chique diminuído. E instintivamente, a sua fisionomia tornou-se muito reservada - como se semelhante visita a surpreendesse!, semelhante *toilette* a indignasse! (p. 100)

Este heterorretrato indumentário revela a frivolidade de Luísa devido aos receios que nela criam os possíveis pensamentos de Basílio. A par de heterorretratos físicos corporais e indumentários encontramos um número elevado de heterorretratos psicológicos que englobam aspetos de personalidade, de fala, de sentimentos, entre outros. Assim, no que diz respeito às

protagonistas sujeitos de visão, no primeiro romance machadiano, Lívia, quando das primeiras vezes que fala com Félix, confessa-lhe que já lhe tinham falado mal dele, comentário em que não tinha acreditado e que a tinha deixado triste:

- Pois bem, falaram-me muito mal do seu coração naquele dia.
- Que lhe disseram desse viajante incógnito?
- Viajante? perguntou Lívia.
- Que foi, emendou Félix.
- Disseram-me muitas coisas más.
- Deu-lhes crédito?
- Não; mas fiquei triste. Eu estava acostumada a admirá-lo de longe. Conhecia-o pouco, mas meu irmão falava-me muita vez a seu respeito nas cartas que me escrevia para Minas, e Raquel fazia coro com ele. (pp. 90-91)

Durante o atribulado relacionamento dos protagonistas e devido a uma cena de ciúmes de Félix, Lívia faz um heterorretrato psicológico direto do médico, onde, de forma subtil, critica a forma de este a amar:

- De ninguém, bem sei; mas está-me a parecer, Félix, que o seu amor é um pouco visionário e melindroso. Oh! não me lastimo por tão pouco; agradeço-lhe até. Que perderia eu com isso? Alguns dias de paz, talvez; mas a certeza de ser amada é uma grande compensação. O Purgatório não é uma porta que abre para o Céu? Cada qual sabe amar a seu modo; o modo pouco importa; o essencial é que saiba amar. Pode ser que eu me engane, continuou ela pondo-lhe as mãos na fronte, mas eu creio que há nesta cabeça muita imaginação, e imaginação doente. Ou então... — Ou então? repetiu o médico, vendo que ela fazia uma pausa. — Ou então, a doença está aqui, concluiu Lívia apontando-lhe para o coração. Não importa; eu suportarei tudo, contanto que me ame. (p. 94)

Noutra passagem, num heterorretrato indireto, a protagonista volta a frisar a insegurança de Félix em relação aos sentimentos da viúva, pois o mínimo gesto fazia com que ele duvidasse dela, sem razões aparentes, ou seja, Lívia põe em destaque o seu desagrado pelos ciúmes de Félix:

- O amor de Félix era um gosto amargo, travado de dúvidas e suspeitas. Melindroso lhe chamara ela, e com razão; a mais leve folha de rosa o magoava. Um sorriso, um olhar, um gesto, qualquer coisa bastava para lhe turbar o espírito. O próprio pensamento da moça não escapava às suas suspeitas: se alguma vez lhe descobria no olhar a atonia da reflexão, entrava a conjecturar as causas dela, recordava um gesto da véspera, um olhar mal explicado, uma frase obscura e ambígua, e tudo isto se amalgamava no ânimo do pobre namorado, e de tudo isto brotava, autêntica e luminosa, a perfídia da moça. (pp. 95-96)

Perante a relação amorosa entre os protagonistas e as constantes desconfianças de Félix, que punham em causa a seriedade da irmã de Viana, Lívia arranja sempre uma maneira de justificar as atitudes do médico, afirmando que a desconfiança é sinal de amor:

- Lívia preferia decerto uma confiança honesta e leal, mas a desconfiança estava longe de lhe amargurar o coração, aceitava-a com alegria. —

Antes isto, dizia-lhe depois de uma reconciliação; vejo que me ama. A confiança também se parece com a indiferença, e a indiferença é o pior de todos os males. (p. 96)

Depois de várias cartas trocadas entre Livia e Félix, a protagonista, após ter recebido do médico uma carta agressiva a acusá-la de “perfídia e dissimulação”, decide que o melhor para resolver aquela situação é falar pessoalmente com o seu amado e, como tal, dirige-se a casa deste e, acompanhada pelo seu pequeno filho. Conversando com Félix, a viúva garante-lhe que as dúvidas do protagonista lhe iriam “quebrar [...] o orgulho [...]”:

— A sociedade está tomando chá, atalhou a viúva procurando sorrir. Era preciso que eu viesse e vim.

Félix fez um movimento.

— Sim, era preciso, insistiu Livia. Uma carta seria já inútil; entre nós as cartas perderam a virtude, Félix. Eu já não sei, já não tenho palavras com que lhe restitua a confiança ao coração. Esta ousadia talvez...

A luz batia de chapa no rosto da moça; Félix viu tremerem-lhe duas lágrimas nos olhos, hesitarem um instante, e rolarem depois na face, levemente corada de agitação e de pejo. [...]

Livia suspirou.

— Não o amo eu também? disse ela. Nem por isso sou cruel ou injusta. Mas não o acuso; se o acusasse não viria aqui. Venho porque sei que padece, e a despeito de tudo devia vir. [...]

— Não pensei nisso. Fui visitar Raquel, que está muito mal; fui só com ele. Tinha a idéia de vir às Laranjeiras: isso dominava tudo. Se conseguir dissipar-lhe as novas dúvidas que o afligem, pouco me importam as consequências. Que quer? Eu sou assim. Vejo no mundo o meu amor e a sua felicidade; tudo o mais me é estranho ou nulo. Livia dizia estas palavras com um tom singelo e verdadeiramente d'alma, que comoveu o médico. [...] Livia abriu muito os olhos como espantada do que ouvira; depois, abanando tristemente a cabeça:

— O senhor há de quebrar todo o meu orgulho, disse com amargura. Eu arrisco tudo para lhe restituir a felicidade e a paz; o senhor recompensa-me este sacrifício com a humilhação. Jurar-lhe! De que serve um juramento mais entre nós? Se o que acabo de fazer não é bastante, Félix, concluamos aqui o nosso romance; e oxalá que alguma página dele possa algum dia lembrar-lhe com saudade. Dizendo estas palavras, a moça voltou o rosto para esconder a sua comoção. Félix sentiu pungir-lhe um remorso, e teve ímpeto de cair aos pés da bela viúva. Murmurou algumas palavras, que ela não percebeu ou não ouviu, até que o menino chamou a atenção de ambos, dizendo:

— Vamos, mamãe? (pp. 100-101)

Félix é, por conseguinte, visionado por Livia de forma assertiva e emocionada como um homem cujos ciúmes fazem sofrer a mulher que o ama, acusando-o, por isso, de injustiça e tendo, na final, a coragem de sugerir que uma solução possível, se bem que dolorosa, é terminar a relação.

Após a situação entre Livia e Félix se ter estabilizado, este um dia pergunta à viúva se ela não achava que o comportamento obsessivo dele estivesse mudado. A esta pergunta Livia responde da seguinte maneira:

— Cala-te! interrompeu Livia tocando-lhe os lábios com os dedos. Tenho medo de te ouvir falar assim. E depois de um instante de silêncio: — Não é o teu coração que me faz tremer; o teu coração é bom. Não é também

o teu espírito, apesar de caprichoso, visionário, inconstante. Receio do futuro, à vista do passado. (p. 106)

O heterorretrato direto é claro e uma vez mais, incisivo, mostrando a personalidade forte de Lívia. A passagem é curta, mas a tripla adjetivação assindética concentra uma forte carga descritiva: “caprichoso, visionário, inconstante”. A estes três adjetivos soma-se um quarto, “bom”, associado ao coração.

Numa conversa com Félix, Lívia faz uma alusão ao seu passado que deixa o médico curioso e pede-lhe que lhe conte a sua história. Como a viúva fica reticente, ele pensa que ela tem medo que ele seja incompreensivo, preconceituoso:

- Não acreditas que eu possa compreender-te melhor que os outros? perguntou finalmente o médico.
- Talvez não.
- Félix fez um gesto de despeito. A moça arregou o vestido e abriu espaço no sofá, onde o médico se sentou a um sinal dela.
- Talvez me não compreendas melhor que os outros, continuou Lívia, e com isto não quero dizer que sejas tão vulgar como os mais deles. Não o és; mas há coisas que um homem dificilmente compreenderá, creio eu. (p. 107)

Entretanto, a relação dos protagonistas acaba por terminar e no dia que Félix, após o término desse envolvimento amoroso, visita Lívia pela primeira vez, é objeto de visão da viúva:

- Quando Félix confessou à viúva todo o seu arrependimento e lhe implorou o perdão da culpa que cometera, escutou-o Lívia com grande serenidade, e afetuosa lhe respondeu:
- Não lhe nego o perdão que me pede; seria duvidar do seu arrependimento, e eu creio que é sincero. Podia talvez exigir que me dissesse a causa que o levou...
 - A causa é triste de confessar, interrompeu Félix.
 - Não lha peça. Mas quer ouvir o resto?
 - Félix curvou a cabeça.
 - Creio no seu arrependimento, e não duvido do seu amor, apesar de tudo o que se há passado. Isto lhe deve bastar. O destino ou a natureza não nos fez um para o outro. O casamento entre nós seria uma cerimônia apenas. Seria mais; seria o nosso infortúnio, e mais vale sonhar com a felicidade que poderíamos ter do que chorar aquela que havéssimos perdido. [...]
 - Se isto lhe dói, continuou ela, vê bem que a culpa não é minha. Eu aceito uma situação não criada por mim, nem também pelo senhor, mas,
 - como eu lhe dizia, — pela natureza ou pelo destino. No ponto a que chegamos é esta a resolução melhor. [...]
 - Não é castigo, atalhou a viúva, é necessidade. Se alguma consolação pode levar desta última entrevista, leve a certeza de que o amo como dantes, e de que o meu padecimento será ainda maior do que o seu. O casamento é já agora impossível. Eu não sei o que motivou a sua carta, mas imagino que foi alguma dúvida nova a meu respeito. Se nos casássemos, cessariam elas? [...]
 - Ainda assim o irá perseguir esse mau gênio, Félix; seu espírito engendrará nuvens para que o céu não seja limpo de todo. As dúvidas o acompanharão onde quer que nos achemos, porque elas moram eternamente no seu coração. Acredite o que lhe digo; amemo-nos de longe; sejamos um para o outro como um traço luminoso do passado, que atravessasse indelével o tempo, e nos doure e aqueça os nevoeiros da velhice. (pp. 162-163)

O heterorretrato punitivo dos ciúmes de Félix concentra-se sobretudo no discurso direto final desta passagem e é curioso que este sentimento seja central à intriga de um dos romances mais importantes da obra machadiana: *Dom Casmurro*.

No romance machadiano *A Mão e a Luva*, a protagonista vê-se a ser cortejada por Jorge, com o aval da madrinha. Esta situação leva Guiomar a comparar dois homens, Jorge e Estêvão:

A moça refletia também na posição especial que tinha naquela casa o sobrinho da baronesa; via-se obrigada à presença dele, e talvez à luta, porque o pretendente não recuaria do primeiro golpe. Não havia tais receios da parte de Estêvão; ela reconhecia que a paixão deste era ardente e profunda, e por isso mais capaz de desatinos; mas comparava as índoles dos dois homens, e se ambos lhe pareciam de fraca compleição moral, nem por isso desconhecia que ao bacharel faltava certa presunção que distinguia o outro, e com a qual teria talvez de pelejar. Quando ela fez esta comparação entre os dois homens, ficaram-lhe os olhos um pouco mais moles e quebrados, obra de três minutos apenas, mas três minutos que, se Estêvão soubesse deles, trocaria por eles o resto de toda a vida. E contudo, não era amor nem saudade; alguma simpatia, sim, ainda que leve e sem consequência; mas, sobretudo, era pena de o não poder amar - ou ainda melhor - era lástima de que tal coração não fora casado a outro espírito. (pp. 73-74)

Contudo, nenhum dos dois lhe interessava, ainda que por razões diferentes:

Dos dois homens que lhe queriam, nenhum lhe falava à alma; ela sentia que Estêvão pertencia à falange dos tíbios, Jorge à tribo dos incapazes, duas classes de homens que não tinham com ela nenhuma afinidade eletiva. Não igualava, decerto, os dois pretendentes; um era simplesmente trivial, outro sentimental apenas; mas nenhum deles capaz de criar por si só o seu destino. Se os não igualava, também os não via com os mesmos olhos; Jorge causava-lhe tédio, era um Diógenes de espécie nova; através da capa rota da sua importância, via-se-lhe palpitar a triste vulgaridade. Estêvão inspirava-lhe mais algum respeito; era uma alma ardente e frouxa, nascida para desejar, não para vencer, uma espécie de condor, capaz de fitar o sol, mas sem asas para voar até lá. O sentimento de Guiomar em relação a Estêvão não podia nunca chegar ao amor; tinha muito de superioridade e perdão. (pp. 99-100)

Neste jogo de rivalidade amorosa, apenas um levanta a curiosidade de Guiomar, Luís Alves:

Se esse contraste era premeditado - não sei se o era - não podia vir mais de feição ao espírito de Guiomar. De quantos homens a moça tratara até ali, era o primeiro que lhe inspirava curiosidade, e também, naquela ocasião, a primeira pessoa que se compadecia dela. (p. 96)

Já no romance *Helena* encontramos um heterorretrato psicológico de Camargo feito pela protagonista. A descrição mostra que o pai de Eugénia era cruel com ela, donde as desconfianças da protagonista quando inapropriadamente um dia este se mostra afável com ela:

Helena olhou para ele desconfiada. Nunca vira o médico tão afável, e essa mudança de maneiras e de tom é que lhe fazia medo. Verdade é que ele ia pedir-lhe alguma coisa. Camargo não se deteve. Fez uma exposição rápida de suas relações com a família do conselheiro, da amizade que o ligava a ela. (p. 65)

Uma onda de sangue invadiu a face da moça, com a mesma rapidez com que ela lhe empalidecera. Helena quis erguer-se, mas sentiu-se exausta. Ninguém da sala pôde perceber a impressão e o movimento; ninguém olhava para ali. Camargo, entretanto, inclinou-se para Helena e proferiu algumas palavras de animação, que ela interrompeu, murmurando com amargura:

— O senhor é cruel! (p. 69)

A última frase, em discurso direto, de Helena para com Camargo mostra, pelo facto de se tratar de um heterorretrato depreciativo, com um adjetivo muito forte (“cruel”) a coragem e a personalidade da protagonista.

Em *Dom Casmurro*, temos um heterorretrato psicológico de José Dias levado a cabo por Capitu, que atesta o lado interesseiro do padre:

— Não importa, continuou Capitu; dirá agora outra coisa. Ele gosta muito de você. Não lhe fale acanhado. Tudo é que você não tenha medo, mostre que há de vir a ser dono da casa, mostre que quer e que pode. Dê-lhe bem a entender que não é favor. Faça-lhe também elogios; ele gosta muito de ser elogiado. D. Glória presta-lhe atenção; mas o principal não é isso; é que ele, tendo de servir a você, falará com muito mais calor que outra pessoa. (p. 54)

Já n’*O Crime* tanto João Eduardo como Amaro são objeto de visão de Amélia. No que concerne ao primeiro, a protagonista faz um heterorretrato psicológico na altura em que o conhece. A primeira impressão da filha de S. Joaneira é que tem uma paixão por ele; no entanto, passado alguns dias, quando começa a conhecê-lo melhor vê que não têm nada em comum:

Mas, como ela pensou, “fora decerto um fogacho” — porque, dias depois, quando conheceu mais João Eduardo, quando pôde falar livremente com ele, reconheceu que “não tinha nenhuma inclinação pelo rapaz”. Estimava-o, achava-o simpático, bom moço; poderia ser um bom marido; mas sentia dentro em si o coração adormecido. (p. 261)

Curiosamente, Amélia realça virtudes e não defeitos em João Eduardo; todavia, essas virtudes não são suficientes para lhe despertar o amor, o que confirma a frase pascaliana “O coração conhece razões que a razão desconhece...”. João Eduardo, na perspetiva de Amélia, servia apenas para lhe aumentar o ego, pois quando aquele deixou de visitar a casa da Rua da Misericórdia a protagonista ficou irritada por não o ter atrás das suas “saías”; de resto, na opinião de Amélia, João Eduardo era um ser “piegas e pesado”. Além disso, o escrevente para a filha de S. Joaneira só tinha utilidade para despertar ciúmes no padre Amaro:

Foi então que refletiu, pela primeira vez, que João Eduardo desde a publicação do Comunicado não aparecera na Rua da Misericórdia. Também me volta as costas — pensou com amargura. Mas que lhe

importava? No meio da aflição que lhe dava o abandono do padre Amaro, a perda do amor do escrevente, piegas e pesado, que lhe não trazia utilidade nem prazer, era uma contrariedade imperceptível: uma infelicidade viera que lhe arrebatava bruscamente todas as afeições — a que lhe enchia a alma, e a que apenas lhe acariciava a vaidadezinha; e irritava-a, sim, não sentir já o amor do escrevente colado a suas saias, com a docilidade dum cão — mas todas as suas lágrimas eram para o senhor pároco "que já não queria saber dela"! Só lamentava a deserção de João Eduardo, porque perdia assim um meio sempre pronto de fazer enraivecer o padre Amaro... (p. 451)

Amélia é sujeito de visão de João Eduardo e via-o agora com ódio e tudo nele a repugnava. A protagonista pensa que após o casamento com o escrevente, sendo este quase uma obrigação, continuaria a amar Amaro e naquele momento de ódio desejou que João Eduardo tivesse conhecimento dos seus sentimentos pelo padre:

Amélia mordeu o beijo. Teve ódio ao escrevente: num instante repugnou-lhe a sua voz, os seus modos, a sua figura de pé junto dela: pensou com deleite, como depois de casada (já que tinha de casar) se confessaria toda ao padre Amaro, e não deixaria de o amar! Não sentia naquele momento escrúpulos; e quase desejava que o escrevente lhe visse no rosto a paixão que a revolia. (p. 469)

Quando em casa de S. Joaneira se ficou a saber que tinha sido João Eduardo a escrever o artigo contra o clero de Leiria, o escrevente foi afastado do convívio dessa casa, e o seu noivado, desfeito. Contudo, ao contrário do restante grupo de amigos de S. Joaneira, a protagonista mostra alguma preocupação com João Eduardo:

Amélia permanecia calada, cosendo à pressa; erguia às vezes rapidamente para Amaro um olhar desassossegado; pensava em João Eduardo, nas ameaças de Natário; e imaginava o escrevente com as faces encovadas de fome, foragido, dormindo pelas portas dos casais... E enquanto as senhoras se acomodavam, falando, à mesa do chá, ela pôde dizer baixo a Amaro: — Não posso sossegar com a ideia que o rapaz sofra necessidades... Eu bem sei que é um malvado, mas... É como um espinho cá por dentro. Tira-me toda a alegria. (p. 647)

Já retirada na Ricoça para esconder a gravidez indesejada, a coprotagonista volta a pensar em João Eduardo e interessa-se por tudo o que lhe está ligado. Além disso, todos os dias vai à janela para o ver passar a cavalo:

Quem esperava agora com impaciência era o Sr. abade Ferrão, pela tarde. Apoderava-se dele, queria-o numa cadeira junto ao canapé: e depois de rodeios demorados de ave que tenteia a presa, caía sobre a pergunta fatal — se tinha visto o Sr. João Eduardo? Queria saber o que ele dissera, se falara nela, se a avistara à janela. Torturava-o com curiosidades sobre a casa do Morgado, a mobília da sala, o número de lacaios e de cavalos, se o criado de farda servia à mesa... [...] — Ai, vem pela manhã ver a madrinha... Mas eu não lhe apareço, que nem estou decente... Todo o tempo que podia estar de pé, passava-o agora à janela, muito arranjada da cinta para cima que era o que se podia ver da estrada — enxovalhada das saias para baixo. Estava esperando João Eduardo, os

Morgados e o lacaio; e tinha de vez em quando, com efeito, o gozo de os ver passar, naquele passo bem lançado de cavalos de preço, sobretudo o da égua baia de João Eduardo, que ele defronte da Ricoça fazia sempre ladear, de chicote atravessado e perna à Marialva, como lhe ensinara o Morgado. Mas era o lacaio, sobretudo, que a encantava: e com o nariz nos vidros seguia-o num olhar guloso, até que à volta da estrada via desaparecer o pobre velho, de dorso corcovado, com a gola da farda até à nuca e as pernas bamboleantes. (p. 949)

A passagem foca uma Amélia mostrando interesse de novo por João Eduardo, descrito em aspetos físicos mas também psicológicos (“perna à Marialva”). Mas a este heterorretrato compósito junta-se a de outra personagem masculina, também alvo da visão de Amélia: o lacaio. E a atenção de Amélia: a forma verbal “encantava” e a expressão “seguia-o num olhar guloso” revelam que Amélia já esquecera Amaro, mas a troca de interesses não mostra que Amélia tenha ganho bom senso ou pelo menos melhorado o seu bom gosto, pois entre o garboso João Eduardo e o lacaio ressalta uma diferença abissal. Não é por acaso que o humor queirosiano se insinua na expectativa gerada pelo olhar guloso de Amélia, frustrada quando, pela focalização interna desta, é descrito o lacaio: “o pobre velho, de dorso corcovado, com a gola da farda até à nuca e as pernas bamboleantes ...”. Este heterorretrato indireto nada favorecedor dos atributos físicos do lacaio poderá insinuar - conjecturamos, que o melhor a que uma jovem mulher engravidada por um padre pode aspirar é um lacaio com estas características anatómicas, caso aquela o consiga seduzir? O passo é, aliás, revelador de como a gravidez fora do casamento é uma vergonha social e moral a esconder a qualquer preço: Amélia aperlta-se à janela, mas também tem o cuidado de o fazer e de se mostrar apenas “da cinta para cima”, pois a barriga tem de ser escondida dos olhares de todos os que passam.

No que diz respeito a Amaro, a primeira vez que ele é objeto de visão de Amélia é numa altura em que ele tenta afastar-se da protagonista por temer que o caso fosse descoberto. A filha de S. Joaneira, numa tentativa de chamar a atenção do padre, aproxima-se de João Eduardo:

Amélia ficara como abstracta, correndo inconscientemente os dedos pelo teclado. Aquele modo do padre Amaro confirmava a sua ideia: queria a todo o custo descartar-se dela, o ingrato! Fazia “como se nada tivesse havido”, o vilão! Na sua cobardia de padre, com o terror do senhor chantre, do jornal, da Arcada, de tudo – sacudia-a da sua imaginação, do seu coração, da sua vida como se sacode um insecto que tem peçonha!... Então, para o enraivecêr, começou a cochichar ternamente com o escrevente; roçava-se lhe pelo ombro, rendida, com risinhos, segredinhos; tentaram, em alarido jovial, tocar uma peça a quatro mãos; depois ela beliscou-o, ele deu um gritinho exagerado. (p. 471)

Quando Amélia e Amaro descobrem que aquela está grávida, tentam arranjar soluções para que ninguém saiba. A coprotagonista tinha a esperança que o padre casasse com ela; porém, Amaro descarta essa opção alegando o facto de ser padre. Para demover Amélia dessa vontade, faz um discurso de vitimização:

— Tu estás fora de ti, filha... Dize lá, posso eu casar contigo? Não! Bem, então que queres? Se se percebe que estás assim, se tens o filho em casa, vê o escândalo!... Por ti, estás perdida, perdida para sempre! E eu, se se souber, que me sucede? Perdido também, suspenso, metido em processo talvez... De que queres tu que eu viva? Queres que morra de fome? Enterneceu-se também àquela ideia das privações e das misérias do padre interdito. — Ah, era ela, era ela que o não amava, e que depois dele ter sido tão carinhoso e tão dedicado, lhe queria pagar com o escândalo e com a desgraça...
— Não, não, exclamou Amélia em soluços, lançando-se-lhe ao pescoço. E ficaram abraçados, tremendo no mesmo enternecimento, — ela molhando de pranto o ombro do pároco, ele mordendo o beijo com os olhos todos turvos de água. (p. 797)

Como se pode constatar, os heterorretratos que Amélia faz de João Eduardo e Amaro em nada se aproximam dos heterorretratos levados a cabo por Lívia, Guiomar, Helena e Capitu.

Tal como Amélia, Luísa em *O Primo* é sujeito de visão de duas personagens masculinas que lhe estão ligadas por relações amorosas. O primeiro é o seu marido Jorge, e o segundo é o seu primo e amante, Basílio. Porém, Jorge só é referido numa passagem em que a protagonista põe lado a lado Basílio e Jorge. Assim, o heterorretrato psicológico feito ao primo realça certas atitudes brutas que Basílio tinha e que a levava a pensar que este não a amava:

E um ar de superioridade quando lhe falava! Um modo de encolher os ombros, de exclamar: "Tu não percebes nada disso!" Chegava a ter palavras cruas, gestos brutais. E Luísa começou a desconfiar que Basílio não a estimava, apenas a desejava! Ao princípio chorou. Resolveu explicar-se com ele, romper se fosse necessário. Mas adiou, não se atrevia: a figura de Basílio, a sua voz, o seu olhar dominavam-na; e acendendo-lhe a paixão tiravam-lhe a coragem de a perturbar com queixas. Porque estava convencida então que o adorava; o que lhe dava tanta exaltação no *desejo*, se não era a grandeza do *sentimento*?... Gozava tanto, o amava muito!... E a sua honestidade natural, os seus pudores refugiavam-se neste raciocínio sutil. Ele tinha às vezes uma secura áspera de maneiras, era verdade; certos tons de indiferença, era certo... Mas noutros momentos, quantas denguiças, que tremuras na voz, que frenesi nas carícias!... Amava-a também, não havia dúvida. Aquela certeza era a sua justificação. E como era o amor que os produzia, não se envergonhava dos alvoroços voluptuosos com que ia todas as manhãs ao *Paraíso*! (pp. 218-219)

A passagem acima mostra, em monólogo interior, um heterorretrato ambíguo de Basílio (amor ou desejo?) que revela em simultâneo, as dúvidas de Luísa quanto aos verdadeiros sentimentos do primo. De qualquer modo, a protagonista é assertiva quanto à brutalidade de certas palavras e gestos de Basílio. O que permite leituras da protagonista quanto à (in)capacidade da mesma em ser lúcida nesta relação.

Um dia Luísa ao voltar para casa vinha a pensar no encontro que tinha tido com Basílio nesse dia e nos anteriores e ela notava-lhe um certo desprendimento. Além disso, o seu comportamento para com ela, na altura em que se estava a arranjar para sair do "Paraíso" e regressar a casa, já não era o mesmo, como a protagonista reparou:

Basílio abafou-lhe as palavras com beijos.
— Ta, ta, ta! Nada de questões! Perdoa. Estás tão linda...

Luísa, ao voltar para casa, veio a reflectir naquela cena. Não - pensava -, já não era a primeira vez que ele mostrava um desprendimento muito seco por ela, pela sua reputação, pela sua saúde! Queria-a ali todos os dias, egoistamente. Que as más línguas falassem; que as soalheiras a matassem, que lhe importava? E para quê?... Porque enfim, saltava aos olhos, ele amava-a menos... As suas palavras, os seus beijos arrefeciam cada dia, mais e mais!... Já não tinha aqueles arrebatamentos do desejo em que a envolvia toda numa carícia palpitante, nem aquela abundância de sensação que o fazia cair de joelhos com as mãos trémulas como as de um velho!... Já se não arremessava para ela, mal ela aparecia à porta, como sobre uma presa estremecida!... Já não havia aquelas conversas pueris, cheias de risos, divagadas e tontas, em que se abandonavam, se esqueciam, depois da hora ardente e física, quando ela ficava numa lassitude doce, com o sangue fresco, a cabeça deitada sobre os braços nus! - Agora! Trocado o último beijo, acendia o charuto, como num restaurante ao fim do jantar! E ia logo a um espelho pequeno que havia sobre o lavatório dar uma penteadeira no cabelo com um pentezinho de algibeira. (O que ela odiava o pentezinho!) Às vezes até olhava o relógio!... E enquanto ela se arranjava não vinha, como nos primeiros tempos, ajudá-la, pôr-lhe o colarinho, picar-se nos seus alfinetes, rir em volta dela, despedir-se com beijos apressados da nudez dos seus ombros antes que o vestido se apertasse. Ia rufar nos vidros - ou sentado, com um ar macambúzio, bamboleava a perna! E depois positivamente não a respeitava, não a considerava... Tratava-a por cima do ombro, como uma burguesinha, pouco educada e estreita, que apenas conhece o seu bairro. E um modo de passear, fumando, com a cabeça alta, falando no «espírito de *madame* de tal», nas *toilettes* da «condessa de tal»! Como se ela fosse estúpida, e os seus vestidos fossem trapos! Ah, era secante! E parecia, Deus me perdoe, parecia que lhe fazia uma honra, uma grande honra em a possuir... Imediatamente lembrava-lhe Jorge, Jorge que a amava com tanto respeito! Jorge, para quem ela era decerto a mais linda, a mais elegante, a mais inteligente, a mais cativante!... E já pensava um pouco que sacrificara a sua tranquilidade tão feliz a um amor bem incerto! (pp. 225-226)

O cotejo entre Basílio e Jorge feito por Luísa mostra um ponto da relação com o amante em que o desespero deste é tal que Luísa já poucas dúvidas tem quanto aos verdadeiros sentimentos do primo para com ela. Finalmente associa um a desejo e o outro (marido) a amor. Em monólogo interior, em tom de arrependimento pelo adultério em que se envolvera, Luísa apercebe-se de pormenores reveladores da personalidade de Basílio, como o egocentrismo (simbolizado no espelho pequeno) e na vaidade (o pentezinho de algibeira). Este objeto passa a ser odiado porque ela se sente trocada pelo mesmo e porque se sente enganada, quando tem alguém qua a ama, Jorge “que a amava com (...) respeito”. A antítese entre as duas personagens masculinas não poderia ser mais clara e mais desfavorável ao primo que figura no título deste romance queirosiano.

Luísa faz ainda um terceiro heterorretrato onde volta a comparar Jorge e Basílio. O termo de comparação entre os dois homens é que o primo se cansava dela rápido enquanto o marido já estava casado há três anos e o seu amor por ela era o mesmo. Aquele desprendimento de Basílio faz com que Luísa não tenha vontade de ir vê-lo ao “Paraíso”:

Que egoísta, que grosseiro, que infame! E é por um homem assim que uma mulher se perde! É estúpido!
Como ele suplicava, se fazia pequenino, humilde ao princípio! O que são os amores dos homens! Como têm a fadiga fácil! E imediatamente lhe

veio a ideia de Jorge! *Esse não!* Vivia com ela havia três anos - e o seu amor era sempre o mesmo, vivo, meigo, dedicado. Mas o *outro!* Que indigno! *Já a conhecia há muito!* Ah! Estava bem certa agora, nunca a amara, ele! Quisera-a por vaidade, por capricho, por distração, para ter uma mulher em Lisboa! É o que era! Mas amor? Qual! E ela mesma, por fim! Amava-o, ela? Concentrou-se, interrogou-se... Imaginou casos, circunstâncias; se ele a quisesse levar para longe, para França, iria? Não! Se por um acaso, por uma desgraça enviuvasse, antevia alguma felicidade casando com ele? Não! Mas então!... [...] Nunca! Todo o prazer que sentira ao princípio, que lhe parecera ser o amor - vinha da novidade, do saborzinho delicioso de comer a maçã proibida, das condições do mistério do Paraíso, de outras circunstâncias talvez, que nem queria confessar a si mesma, que a faziam corar por dentro! Mas que sentia de extraordinário *agora*? [...] Um beijo de Jorge perturbava-a mais, e viviam juntos havia três anos! Nunca se secara ao pé de Jorge, nunca! E secava-se positivamente ao pé de Basílio! Basílio, no fim, o que se tornara para ela? Era como um marido pouco amado, que ia amar fora de casa! Mas então, valia a pena?... Onde estava o defeito? No amor mesmo talvez! Porque enfim, ela e Basílio estavam nas condições melhores para obterem uma felicidade excepcional: eram novos, cercava-os o mistério, excitava-os a dificuldade... Por que era então que quase bocejavam? E que o amor é essencialmente perecível, e na hora em que nasce começa a morrer. Só os começos são bons. Há então um delírio, um entusiasmo, um bocadinho do céu. Mas depois!... Seria pois necessário estar sempre a *começar*, para poder sempre *sentir*?... [...] Logo no dia seguinte pôs-se a dizer consigo que era bem longe o Paraíso! Que maçada, por aquele calor, vestir-se, sair! Mandou saber de D. Felicidade por Juliana e ficou em casa, de roupão branco, preguiçosa, saboreando a sua preguiça. Nessa tarde recebeu uma carta de Jorge: «Que ainda se demorava, mas que a sua viuvez começava a pesar-lhe. Quando se veria enfim na sua casinha, na sua alcovinha?...» Ficou muito comovida. Um sentimento de vergonha, de remorso, uma compaixão terna por Jorge, tão bom, coitado! Um indefinido desejo de o ver e de o beijar, a recordação de felicidades passadas perturbaram-na até às profundidades do seu ser. Foi logo responder-lhe, jurando-lhe que também já estava farta de estar só, que viesse, que era estúpida semelhante separação... E era sincera naquele momento. Tinha fechado o envelope, quando Juliana lhe veio trazer "uma carta do hotel". Basílio mostrava-se desesperado: ... Como não vieste, vejo que estás zangada; mas é decerto o teu orgulho, não o teu amor que te domina; não imaginas o que senti quando vi que não vinhas hoje [...].Vem amanhã. Adoro-te tanto! Que outra prova queres, que esta que te dou de abandonar os meus interesses, as minhas relações, os meus gostos, e enterrar-me aqui em Lisboa, etc. [...] Por que estava ele em Lisboa? Por ela. Mas se reconhecia agora - que o não amava, ou tão pouco! E depois era vil trair assim Jorge, tão bom, tão amoroso, vivendo todo para ela. Mas se Basílio realmente estivesse tão apaixonado!... As suas ideias redemoinhavam, como folhas de outono, violentadas por ventos contraditórios. Desejava estar tranquila, que a não perseguissem. Para que voltara aquele homem? Jesus! Que havia de fazer? Tinha os seus pensamentos, os seus sentimentos numa dolorosa trapalhada. E na manhã seguinte estava na mesma hesitação. Iria, não iria? O calor fora, a poeirada da rua faziam-lhe apetecer mais a casa! Mas que desapontamento, o do pobre rapaz também! Atirou ao ar uma moeda de cinco tostões. Era cunho, devia ir. Vestiu-se sem vontade, secada - tendo todavia um certo desejo dos refinamentos de prazer que dão as expansões da reconciliação... (pp. 229-232)

O início desta passagem mostra o quanto a visão de Basílio evoluiu aos olhos de Luísa. A tripla adjetivação, acentuada pela epanalepse do vocábulo “que”, em frase exclamativa e curta, enfatiza a descrição pejorativa do primo: “Que egoísta, que grosseiro, que infame!”. Em antítese a esta adjetivação, encontramos três epítetos que caracterizam Jorge: “vivo, meigo, dedicado.”

A personagem secundária Leopoldina também é sujeito de visão de uma personagem masculina. Em conversa com Luísa, a amiga adúltera queixa-se do marido:

Sentou-se na *causeuse* com um ar muito abandonado; vieram as queixas habituais sobre seu marido: era tão grosseiro! Era tão egoísta!

— Acreditarás que há tempos para cá, se não estou em casa às quatro horas, não espera, põe-se à mesa, janta, deixa-me os restos! E depois desleixado, enxovalhado, sempre a cuspir nas esteiras... O quarto dele - nós temos dois quartos, como tu sabes - é um chiqueiro!

Luísa disse com severidade:

— Que horror! A culpa também é tua.

— Minha! - E endireitou-se, luziam-lhe os olhos, mais largos, mais negros. Não me faltava mais nada senão ocupar-me do quarto do homem!

Ah! Era muito desgraçada, era a mulher mais desgraçada que havia no mundo! (pp. 22-23)

Os heterorretratos psicológicos feitos por Luísa e Leopoldina não têm nenhum paralelo com os das personagens femininas machadianas.

Também a protagonista d'*A Tragédia* é sujeito de visão de personagens masculinas, neste caso, de Victor, que lhe desperta no primeiro encontro uma curiosidade imensa:

Parecia escutá-lo com avidez, recebendo com alvoroço cada confidência que ele fazia dos seus sentimentos, das suas ideias, dos seus hábitos, provocando-as. Queria saber a que horas ele se levantava, o que costumava ler, quais eram as óperas de que gostava, abrindo uma fresta às portas fechadas da sua alma, como se quisesse examinar uma casa; e os seus olhos percorriam-no, estudavam-no. (p. 138)

Genoveva via Victor como a salvação da vida dela. Victor correspondia a todos os desejos da protagonista, como é ressaltada quer em monólogo interior (“Pensava no casamento. (...) Tinha encontrado, enfim, a paixão (...)”), quer em discurso direto, num heterorretrato psicológico direto, pois mostrando a personalidade desinibida de Genoveva (“— És a esperança do meu coração; nesse, és tu o primeiro homem.”). Vejamos então essa longa passagem que ditará a sedução de Victor por aquela mulher:

Pensava no casamento. Pensava nisso desde que começara a amar, mas, agora que conhecia a sua natureza fraca, amante, dominável, a possibilidade aumentava-lhe o desejo. Tinha encontrado, enfim, a paixão, a grande paixão porque suspirara toda a vida e que se materializava sempre longe dela, como um pássaro maravilhoso, passando num céu distante. E agora que a tinha, enfim, queria empregar todos os meios para a não deixar ser diminuída, nem fugir. Victor correspondia a todos os seus desejos: era formoso como um anjo, segundo ela, e adorava-o; era bastante dominável e maleável, para se conservar sempre numa atitude obediente; era bastante inteligente e bastante elegante, para lhe satisfazer o orgulho; e, depois, deveria herdar oitenta contos do tio Timóteo. Onde encontraria outro assim, sobretudo agora, que a juventude era passada e já havia, na sua pele, uma leve ameaça de rugas progressivas? Se o não prendesse por alguma coisa de mais forte que a voluptuosidade e o amor quem sabe se ele lhe escaparia, passado um ano, dois anos? E se não lhe arrancasse um consentimento, agora que o dominava pela vaidade, pela concupiscência, pelo luxo, pela beleza, seria tarde depois. Com a fortuna dele e dela viveriam felizes em Paris, mas não queria falar-lhe

no casamento sem que essa ideia tivesse aparecido, por si mesma, no espírito dele; era necessário que ele mesmo o tivesse secretamente desejado, que à primeira palavra dela, ele se lhe atirasse aos braços, num consentimento entusiasmado. Começou, por isso, a fazer tudo o que poderia fazer-lhe nascer essa ideia, desenvolver-lha, tomar-lha cara. Foi muito hábil, disfarçando sob as solitudes do amor as combinações da ambição. [...] Várias vezes, depois, nessa semana, lhe falhou de igreja, de religião, de arrependimento, mas apressava-se a dizer que «era o amor que lhe dava aquela moralidade; ele não imaginava o que ela se achava arrependida dos erros passados; o seu martírio era ter pertencido a outro homem; mas, no seu próprio corpo, a sua alma, o seu coração eram virgens... só dele». Tinha-lhe dito:

— És a esperança do meu coração; nesse, és tu o primeiro homem.

Este refinamento eloquente exaltava Vítor. Depois, tinha outros cuidados com ele: «Quem lhe engomava a roupa? Andava sempre tão mal engomada! Pudera, pobre querido, não tinha mulher para tratar das suas coisas. Ele veria, em Paris, como ela tomaria cuidado de tudo.» Começou a bordar-lhe lenços. Mudara as suas maneiras, a sua *toilette*, as suas expressões. Afectava certos princípios de caridade e de alta moralidade. Um dia que ele trauteava a sua canção favorita:

«*Chaque femme a son dada*

Sa marotte a ses toquades...»

Ela pediu-lhe que não cantasse essa infâmia.

— Lembra-me, tanta vez, gente passada! — disse, com um ar triste.

Vestia-se com mais sobriedade, fazendo dominar as cores severas. Ele lamentava que ela já não usasse certos vestidos que a faziam tão excitante, tão cativante.

— São *toilettes* de *cocotte*; eu sou agora uma senhora casada. O *chic* para mim acabou... Antes de se deitar mesmo, persignava-se. (pp. 315-317)

Além de Victor também Dâmaso é objeto de visão de Genoveva. Neste diálogo entre a protagonista e Dâmaso pode ver-se com que rapidez a mãe de Victor consegue fazer o amante perdoá-la:

Genoveva, com efeito, ao anoitecer, tinha mandado a Dâmaso este bilhete:

«Meu querido, perdoa; eu estava nervosa, não sabia o que dizia hoje; peço-te que venhas, não tenho feito senão chorar.»

E Dâmaso, exaltado, chegara a galope. Genoveva, acalmando a sua exaltação da manhã, tinha reflectido na inconveniência de uma cena com Dâmaso; no fim, aquele imbecil é que tinha o dinheiro; fossem quais fossem os seus sentimentos ou as suas resoluções, era necessário não O escandalizar; se a sua paixão, o seu interesse, o reclamassem, poderia depois expulsá-lo, mas, até lá, convinha seduzi-lo, estonteá-lo, vergá-lo, e, nota a nota, espremer-lhe os últimos sucos de generosidade. Fez uma *toilette* um pouco provocante e, «armada» como ela disse, esperou o bicho. Apenas ele entrou, esbaforido, estendeu-lhe as duas mãos, por um gesto cheio de humildade amorosa, dizendo:

— Perdoa. Estive nervosa, hoje.

Mas ficou surpreendida, vendo que Dâmaso não desenrugava a testa; conteve a sua cólera; murmurou, pondo-lhe as mãos nos ombros:

— Mas que posso fazer eu mais? Toda a mulher tem os seus nervos. Foi um momento de arrebatamento.

Dâmaso, com um aspeto carrancudo, resmungava:

— Foi de mais, foi de mais! Puseste-me fora. Eu cá sou pão, pão, queijo, queijo; dessas cenas não gosto. Não gosto, acabou-se.

Ela afastou-se, fez-lhe uma cortesia.

— Bem — disse muito friamente. — Damos um aperto de mão e acabou-se. As nossas relações findaram. Seremos apenas dois bons amigos — e afectando uma voz nervosa, comovida. — Está frio, não?

Dâmaso devorava-a com o olho sensual e rompendo:

— Tu não tens paixão por mim, Genoveva!
 Ela sorriu tristemente e, erguendo os olhos como para invocar o testemunho do céu, seu confidente:
 — Não tenho paixão por ele! — e irritada: — Por quem me toma? Que mulher pensa que eu sou? Se não tenho paixão por si, mentiria. Bem, bem, meu amigo, não falemos mais nisso. Acabou-se. Que vai hoje em São Carlos? Tinha-se sentado numa atitude que dava às suas formas um relevo delicioso. Ele veio cair no sofá, junto dela, quase sobre os seus pés.
 — Que me magoa! — disse ela muito doloridamente.
 — Foi sem querer! — e pôs-se mais à beira do sofá. Tomou-lhe a mão, entre as suas, gorduchas. — Mas diz que tens paixão por mim. Ela endireitou-se e, prendendo-lhe o pescoço, com uma voz cálida de que ele sentia o hálito amoroso:
 — E por quem estou em Lisboa? Por quem? Imagina que não tenho, em Paris, relações amigas, que dão tudo, tudo, dinheiro, bens, vida, para estarem aqui comigo, sobre um sofá, nesta posição? Por quem outro estou eu em Lisboa? — e pondo na voz um acento intensamente amoroso:
 — Por ti! — disse-lhe baixo. E beijou-lhe o lobo da orelha. Dâmaso encolheu-se, num arrepio de gozo, abraçou-a; balbuciava:
 — Juras? Juras?
 — Juro, meu bichano! — E atraía-o, movia-o, enlouquecia-o, beijando, com carícias que o abrasavam e palavras que o enfatuavam:
 — Gosto tanto de ti, desta bochechinha gorda; faz-me tão doida! Ah, maroto, tu bem o sabes; por isso abusas. Dize, diz que gostas da tua Genovevazinha. Dize. Mas diz-lho bem: diz-lhe ao ouvido; diz-mo na boca... (pp. 182-183)

O autor demonstra aqui claramente a visão da mulher como um ser com alta capacidade de manipulação e sedução sobre um homem, como se este fosse um gatinho de estimação nas suas mãos.

D. Patrocínio também é sujeito de visão no que concerne as personagens masculinas d'*A Relíquia*. Os dois objetos de visão daquela são Xavier e o sobrinho. No primeiro caso, a tia de Teodorico vê no jornal que Xavier precisava de ajuda; porém, ela não se preocupa muito, pois, na opinião dela, a culpa era dele por não temer a Deus, o que revela concomitantemente o fanatismo religioso de D. Patrocínio:

Depois do almoço, ao outro dia, a Titi, de palito na boca, e vagarosa, desdobrou o «Jornal de Notícias». E decerto achou logo o anúncio do Xavier, porque ficou longo tempo fitando o canto da terceira página onde ele negrejava, aflitivo, vergonhoso, medonho. Então pareceu-me ver, voltados para mim, lá do fundo nu do casebre, os olhos aflitos do Xavier; a face amarela da Cármem, lavada de lágrimas; as pobres mãozinhas dos pequenos, magras, à espera da côdea de pão... E todos aqueles desgraçados ansiavam pelas palavras que eu ia lançar à Titi, fortes, tocantes, que os deviam salvar, e dar-lhes o primeiro pedaço de carne daquele verão de miséria. Abri os lábios. Mas já a Titi, recostando-se na cadeira, rosnava com um sorrisinho feroz:
 - Que se aguentem... É o que sucede a quem não tem temor de Deus e se mete com bêbedas... Não tivesse comido tudo em relaxações... Cá para mim, homem perdido com saias, homem que anda atrás de saias, acabou... Não tem o perdão de Deus, nem tem o meu! Que padeça, que padeça, que também Nosso Senhor Jesus Cristo padeceu! (p. 28)

Observa-se que nesta passagem há uma ambiguidade da fonte de focalização de Xavier: se por um lado são os olhos de D. Patrocínio que levam o anúncio de Xavier, ao centrar-se no

mesmo quando descobria “vagarosa (...) «Jornal de Notícias» ”, por outro lado, o ponto de vista com que a descrição de Xavier é feita no primeiro parágrafo desta passagem não é Titi mas Teodorico, já que os sentimentos de compaixão para com a situação aflitiva de Xavier (em monólogo interior, por preocupação relativamente à posição dominante da tia) pertencem a Teodorico, como se comprova no contraste obtido no segundo parágrafo, onde, aí sim, D. Patrocínio toma as rédeas da focalização e descreve sem piedade Xavier: a miséria em que caiu deve-se à sua convivência com prostitutas e, para D. Patrocínio, isso é falta de temor a Deus, e, consequentemente, um castigo que não merece perdão ou apoio da sua parte.

Já o caso de “Raposão” é diferente. Este é objeto de visão da tia antes de, partir de viagem, uma viagem oferecida por aquela. D. Patrocínio louva o comportamento que o sobrinho Teodorico tem tido até então:

- Cá por mim - disse ela do meio do sofá como de um altar, tesa nos seus cetins de domingo - o que desejo é que faças essa viagem com toda a devoção, sem deixar pedra por beijar, nem perder novena, nem ficar lugarzinho em que não rezes ou o terço ou a coroa... Além disso, também estimo que tenhas saúde.

Eu ia depor na sua mão, brilhante de anéis, um beijo gratíssimo. Ela deteve-me, mais aprumada e seca:

- Até aqui tens sido a propósito; não tens faltado aos preceitos, nem te tens dado a relaxações... Por isso te vais regalar de ver as oliveiras onde Nosso Senhor suou sangue, e de beber no Jordãozinho... Mas se eu soubesse que nesta passeata tinhas tido maus pensamentos, e praticado uma relaxação, ou andado atrás de saias, fica certo que, apesar de seres a única pessoa do meu sangue, e teres visitado Jerusalém, e gozar indulgências, havias de ir para a rua, sem uma côdea, como um cão! [...]

- Aqui está! - declarou a Titi. - Se entendes que mereço alguma coisa, pelo que tenho feito por ti, desde que morreu tua mãe, já educando-te, já vestindo-te, já dando-te égua para passeares, já cuidando da tua alma, então traz-me desses santos lugares uma santa relíquia uma relíquia milagrosa que eu guarde, com que me fique sempre apegando nas minhas aflições e que cure as minhas doenças.

E pela vez primeira, depois de cinquenta anos de aridez, uma lágrima breve escorregou no carão da Titi, por sob os seus óculos sombrios. (pp. 67-68)

D. Patrocínio confirma nesta passagem a inflexibilidade religiosa e o mau génio que já havia demonstrado no heterorretrato de Xavier. Revela ainda que os laços de sangue e o facto de Teodorico ser o seu único parente vivo não diminuem em nada a sua tirania religiosa e a sobranceria com que vê e trata o sobrinho, que se sabe que em terras de Cristo ele se perde com prostitutas o que o lança, no regresso, “para a rua, sem uma côdea, como um cão.” Esta última comparação é bem clara e ilustrativa da forma como D. Patrocínio vê o sobrinho: um paumandado da sua mundivisão.

Em *laiá* identificamos um heterorretrato compósito indireto de Luís Garcia feito pela filha. *laiá* salienta as qualidades da personalidade do pai:

laiá agitava-se na alcova, de um para outro lado, desejosa e receosa ao mesmo tempo de ir ter com Estela. Duas vezes chegou à porta e recuou. Uma das vezes, voltando para dentro, deu com os olhos no retrato do pai que pendia junto à cabeceira, — uma simples fotografia. Tirou-o dali,

contemplou-o longamente a fronte austera e pura. Quê! Haveria na Terra quem o amasse uma vez e não sentisse que o amor lhe dominaria a vida inteira? Tão afetuoso! tão bom! vivendo exclusivamente para os seus, sem nada invejar ao resto dos homens. Isto lhe dizia o coração, enquanto ela ia beijando o retrato com respeito, com amor, afinal com delírio. (pp. 99-100)

Neste caso, o motivo desencadeador da descrição foi a visualização repentina da fotografia do pai (uma técnica recente à época, note-se, e que permitia reproduzir com exatidão o retratado). Também em *Quincas Borba* encontramos um heterorretrato compósito levado a cabo por Sofia, a esposa do Palha, onde relembra a beleza de Carlos Maria bem como algumas características psicológicas do mesmo. Esta descrição é introduzida na narrativa machadiana, à semelhança da anterior, da responsabilidade de Iaiá, através do monólogo interior:

Uma revoada de memórias entrou na alma de Sofia. A imagem de Carlos Maria veio postar-se ante ela, com os seus grandes olhos de espectro querido e aborrecido. Sofia quis arredá-lo, mas não pôde; ele acompanhava-a de um lado para outro, sem perder o tom esbelto e másculo, nem o ar de riso sublime. Às vezes, via-o inclinar-se, articulando as mesmas palavras de certa noite de baile, que lhe custaram a ela horas de insônia, dias de esperança, até que se perderam na irrealidade. Nunca Sofia compreendera o malogro daquela aventura. O homem parecia querer-lhe deveras, e ninguém o obrigava a declará-lo tão atrevidamente, nem a passar-lhe pelas janelas, alta noite, segundo lhe ouviu. Recordou ainda outros encontros, palavras furtadas, olhos cálidos e compridos, e não chegava a entender que toda essa paixão acabasse em nada. Provavelmente, não haveria nenhuma; puro galanteio; — quando muito, um modo de apurar as suas forças atractivas... Natureza de pelintra, de cínico, de fútil. Que lhe importava o mistério? Era um sujeito fútil. Cresceu-lhe o nojo e o desdém. Chegou a rir-se dele; podia encará-lo sem remorsos. E foi andando por ali fora, vingando-se do bobo, — chamava-lhe bobo, — e fitando no ar os olhos de imaculada. Em verdade, era ocupar-se demais com tal assunto; começou a maldizer do Rubião, que evocara semelhante homem do esquecimento, por causa daquela triste circular... Depois, tornou às primeiras lembranças, às palavras de Carlos Maria. Se todos a achavam bela, por que não o acharia ele, que lho disse? Talvez o tivesse a seus pés, se não se houvesse mostrado tão agradecida, tão rasteira... (pp. 163-164)

Aqui, o heterorretrato impõe-se pela obsessão com um passado mal resolvido e que revem à memória de Sofia. A intensidade do trauma é explícito na primeira frase do excerto, enfatizada pelo zeugma. E este zeugma justifica narrativamente a focagem e consequente descrição da “imagem de Carlos Maria”.

Já em *Esaú e Jacó*, Flora, cujo amor era disputado pelos gémeos, é autora de dois heterorretratos compósitos indiretos. No primeiro o objeto de visão é Paulo, sendo dada mais importância às características psicológicas do que às físicas:

Agora, pensando em Paulo, queria saber por que é que o não escolhia para noivo. Tinha uma qualidade a mais, a nota aventureira do caráter, e esta feição não lhe desprazia. Inexplicável ou não, deixava-se levar pelos ímpetus do rapaz, que queria trocar o mundo e o tempo por outros mais puros e felizes. Aquela cabeça, apenas masculina, era destinada a mudar a marcha do Sol, que andava errado. A Lua também. A Lua pedia um

contacto mais frequente com os homens, menos quartos, não descendo o minguito de metade. Visível todas as noites, sem que isso acarretasse a decadência das estrelas, continuaria modestamente o ofício do Sol, e faria sonhar os olhos insones ou só cansados de dormir. Tudo isso cumpriria a alma de Paulo, faminta de perfeição. Era um bom marido, em suma. Flora cerrou as pálpebras, para vê-lo melhor, e achou-o a seus pés, com as mãos dela entre as suas, risonho e extático. — Paulo! meu querido Paulo! Inclinou-se, para vê-lo de mais perto, e não perdeu o tempo nem a intenção. Visto assim, era mais belo que simplesmente conversando das coisas vulgares e passageiras. Enfiou os olhos nos olhos, e achou-se dentro da alma do rapaz. O que lá viu não soube dizê-lo bem; foi tudo tão novo e radiante que a pobre retina da moça não podia fitar nada com segurança nem continuidade. As ideias faiscavam como saindo de um fogareiro à força de abano, as sensações batiam-se em duelo, as reminiscências subiam frescas, algumas saudades, e ambições principalmente, umas ambições de asas largas, que faziam vento só com agitá-las. Sobre toda essa mescla e confusão chovia ternura, muita ternura... Flora recolheu os olhos, Paulo estava na mesma postura; mas, do lado da porta, metido na penumbra, a figura de Pedro aparecia, não menos bela, mas um tanto triste. Flora sentiu-se tocada daquela tristeza. Parece que, se amasse exclusivamente o primeiro, o segundo podia chorar lágrimas de sangue, sem lhe merecer a menor simpatia. Que o amor, conforme as ninfas antigas e modernas, não tem piedade. Quando há piedade para outro, dizem elas, é que o amor ainda não nasceu de verdade, ou já morreu de todo, e assim o coração não lhe importa vestir essa primeira camisa do afecto. Perdoa a figura; não é nobre, nem clara, mas a situação não me dá tempo de ir à cata de outra. (pp. 145-146)

Tal como Paulo, também Pedro é objeto de visão de Flora num heterorretrato composto indireto de Pedro que dá mais relevo aos aspetos psicológicos do que aos físicos:

Pedro aproximou-se, a passo lento, ajoelhou-se também e tomou-lhe as mãos que Paulo apertava entre as suas. Paulo ergueu-se e sumiu-se pela outra porta. O quarto tinha duas. A cama ficava entre elas. Talvez Paulo fosse bramindo de cólera; ela é que não ouviu nada, tão docemente vivo era o gesto de Pedro, já agora sem melancolia, e os olhos tão extáticos como os do irmão. Não eram tais que saíssem, como os deste, às aventuras. Tinham a quietação de quem não queria mais sol nem lua que esses que andam aí, que se contenta de ambos, e, se os acha divinos, não cuida de os trocar por novos. Era a ordem, se queres, a estabilidade, o acordo entre si e as coisas, não menos simpáticos ao coração da moça, ou por trazerem a ideia de perpétua ventura, ou por darem a sensação de uma alma capaz de resistir. Nem por isso os olhos de Flora deixaram de penetrar os de Pedro, até chegar à alma do rapaz. O motivo secreto desta outra entrada podia ser o escrúpulo de cotejar as duas para julgá-las, se não era somente o desejo de não parecer menos curiosa de uma que de outra. Ambas as razões são boas, mas talvez nenhuma fosse verdadeira. O gosto de fitar os olhos de Pedro era tão natural que não exigia intenção particular nenhuma, e bastava fitá-los para escorregar e cair dentro da alma namorada. Era gémea da outra; não lhe viu mais nem menos que nesta. Unicamente, — e aqui toco o ponto escabroso do capítulo, — achou cá alguma coisa indefinível que não sentira lá; em compensação sentiu lá outra que não se lhe deparou cá. Indefinível, não esqueças. E escabroso porque nada há pior que falar de sensações sem nome. Crede-me, amigo meu, e tu, não menos amiga minha, crede-me que eu preferia contar as rendas do roupão da moça, os cabelos apanhados atrás, os fios do tapete, as tábuas do teto e por fim os estalinhos da lamparina que vai morrendo... Seria enfadonho, mas entendia-se. (pp. 146-147)

Amélia também é autora de heterorretratos compósitos de João Eduardo e de Amaro. No que diz respeito ao primeiro, a coprotagonista, como se sentia abandonada por Amaro, começa a reparar no escrevente e nas características que lhe agradam nele. Considera-o o tipo de marido burguês, bonito e asseado:

Amélia então pousava a costura, e com o cotovelo sobre a mesa, fazendo girar o abajur verde do candeeiro, pensava no seu casamento: o João Eduardo era bom rapaz, coitado; realizava o tipo de marido tão estimado na pequena burguesia — não era feio e tinha um emprego; decerto o oferecimento da sua mão, apesar das infâmias do jornal, não lhe parecia, como a mãe dissera, "um rasgo de mão cheia"; mas a sua dedicação lisonjeava-a, depois do abandono tão covarde de Amaro: e havia dois anos que o pobre João gostava dela... Começou então laboriosamente a lembrar tudo o que nele lhe agradava — o seu ar sério, os seus dentes muito brancos, a sua roupa asseada. (p. 453)

O pormenor da seriedade seguido dos “dentes muito brancos” e da “roupa asseada” é uma curta passagem clara do carácter compósito e até sinalético deste heterorretrato. De facto, em oitocentos, a brancura dos dentes e o asseio da roupa só estavam ao alcance de uma elite com condições financeiras para cuidar da sua higiene oral e da aparência indumentária e isto numa época extremamente preconceituosa, em que a elite burguesa desconsiderava o povo não só em termos financeiros e sociais, mas também em termos éticos (recordem-se, por exemplo, da criada Juliana, associada à chantagem; as prostitutas, associadas à depravação e frivolidade). Assim, a seriedade era considerada uma espécie de coutada moral da elite burguesa, donde que não seja de admirar na visão de Amélia a associação direta da seriedade ou severidade burguesa aos dentes brancos e ao asseio da roupa. E sob a capa da seriedade, quanta hipocrisia é denunciada pelos romancistas em análise...

Quando Amélia engravida de Amaro, o escrevente surge como solução para o problema deles. Porém, ao início, a filha de S. Joaneira não aceita a hipótese de casar com ele uma vez que tinha sido excomungado por ter escrito o “Comunicado”; mas quando Amaro lhe diz que, na realidade, João Eduardo não estava excomungado, a protagonista começa a aceitar essa hipótese, que cada vez lhe parece melhor, pois o escrevente era bonito e gostava dela:

Desde que o senhor pároco lhe afirmara, em juramento, que o escrevente não estava realmente excomungado, que com algumas orações se lhe levantaria a excomunhão, os seus escrúpulos devotos esmoreciam como brasas que se apagam. No fim, em todos os erros do escrevente, ela só podia descobrir a incitação do ciúme e do amor: fora num despeito de namorado que escrevera o Comunicado, fora num furor de paixão traída que espancara o senhor pároco... Ah! Não lhe perdoava esta brutalidade! Mas que castigado fora! Sem emprego, sem casa, sem mulher, tão perdido na miséria anónima de Lisboa que nem a polícia achava! E tudo por ela. Pobre rapaz! No fim não era feio... Falavam da sua impiedade; mas vira-o sempre muito atento à missa, rezava todas as noites uma oração especial a S. João que ela lhe dera impressa num cartão bordado... Com o emprego no governo civil podiam ter uma casinha e uma criada... Por que não seria feliz, por fim? Ele não era rapaz de botequins, nem de vadiagem. Tinha a certeza de o dominar, de lhe impor os seus gostos e as suas devoções. E seria agradável sair aos domingos de manhã para a missa, arranjada, de marido ao lado,

cumprimentada de todos, podendo, à face da cidade, passear o seu filho muito vistoso na sua touca de rendas e na sua grande capa franjada! Quem sabe se, então, pelos carinhos que desse ao pequerrucho e pelos confortos de que cercasse o homem, o Céu e Nossa Senhora se não abrandariam! Ah! para isso faria tudo, para ter outra vez no Céu aquela amiga, a sua querida Nossa Senhora, amável e confidente, sempre pronta a curar-lhe as dores, a livrá-la de infortúnios, ocupada a preparar-lhe no Paraíso um luminoso conchego! (pp. 803-805)

O monólogo interior em que aparece este heterorretrato de João Eduardo acentua o fervilhar do espaço psicológico de Amélia, mostrando uma personagem feminina que encurralada socialmente, tenta procurar, de forma calculista e racional, uma saída para a vergonha da gravidez. As frases “Pobre rapaz! No fim não era feio...” mostrando como João Eduardo é encarado como um mal menor e Amélia em plena evolução de pensamentos procurando convencer-se a si mesma da decisão a tomar.

Já Amaro é para Amélia o ser mais próximo de Deus com quem ela tinha intimidades. O heterorretrato compósito indireto do padre mostra a admiração da protagonista por Amaro que ao vê-lo a rezar a missa parecia-lhe quase santo, além disso admira também a cabeça bem feita e a pele delicada do padre:

Amélia passou a sua missa embevecida, pasmada para o pároco — que era, como dizia o cônego, “um grande artista para missas cantadas”; todo o cabido, todas as senhoras o reconheciam. Que dignidade, que cavalheirismo nas saudações cerimoniais aos diáconos! Como se prostrava bem diante do altar, aniquilado e escravizado, sentindo-se cinza, sentindo-se pó diante de Deus, que assiste de perto, cercado da sua corte e da sua família celeste! Mas era sobretudo admirável nas bênçãos; passava devagar as mãos sobre o altar como para apanhar, recolher a graça que ali caía do Cristo presente, e atirava-a depois com um gesto largo de caridade por toda a nave, por sobre o estendal de lenços brancos de cabeça, até ao fundo onde os homens do campo muito apertados, de varapau na mão, pasmavam para a cintilação do sacrário! Era então que Amélia o amava mais, pensando que aquelas mãos abençoadoras lhe apertava ela com paixão por baixo da mesa do quino: aquela voz, com que ele lhe chamava filhinha, recitava agora as orações inefáveis, e parecia-lhe melhor que o gemer das rabecas, revolvía-a mais que os graves do órgão! Imaginava com orgulho que todas as senhoras decerto o admiravam também; mas só tinha ciúmes, um ciúme de devota que sente os encantos do Céu, quando ele ficava diante do altar, na posição estática que manda o ritual, tão imóvel como se a sua alma se tivesse remontado longe, para as alturas, para o Eterno e para o Insensível. Preferia-o, por o sentir mais humano e mais acessível, quando, durante o Kyrie ou a leitura da Epístola, ele se sentava com os diáconos no banco de damasco vermelho; ela queria então atrair-lhe um olhar; mas o senhor pároco permanecia de olhos baixos, numa compostura modesta. Amélia, sentada sobre os calcanhares, com a face banhada num sorriso, admirava-lhe o perfil, a cabeça bem-feita, os paramentos dourados — e lembrava-se quando o vira a primeira vez descendo a escada da Rua da Misericórdia, com o seu cigarro na mão. Que romance se passara desde essa noite! Recordava o Morenal, o salto do valado, a cena da morte da titi, aquele beijo ao pé da lareira... Ai, como acabaria tudo aquilo? Queria então rezar; folheava o livro, mas vinha-lhe à ideia o que o Libaninho nessa manhã dissera: “O senhor pároco tinha uma pelezinha tão branca como um arcanjo...” Devia-a ter decerto muito delicada, muito tenra... Um desejo intenso queimava-a: imaginava que era uma tentadora visita do demónio, — e para a repelir arregalava os olhos para o sacrário e para o trono que o padre

Amaro, cercado dos diáconos, incensava em semicírculos significando a Eternidade dos Louvores, enquanto o coro berrava o Ofertório... Depois ele mesmo, de pé, no segundo degrau do altar, de mãos postas, foi incensado; o Pimenta vesgo fazia ranger galhardamente as correntes de prata do turíbulo; um perfume de incenso derramava-se, como uma anunciação celeste; enevoava-se o sacrário sob os rolos alvos de fumo; e o pároco aparecia a Amélia transfigurado, quase divinizado!... Oh, adorava-o então! (pp. 671-673)

Neste monólogo interior há uma curiosa intrusão de um discurso direto do Libaninho, que acentua o despertar da visão erotizada de padre Amaro. E que aquele havia notado a “pelezinha tão branca como um arcanjo” de padre Amaro. A comparação acentua, não desfaz, a sensualidade inerente aos vocábulos anteriores, como se comprova nos pensamentos seguintes de Amélia, que desenvolvem tal sensualidade, em gradação crescente: “Devia-a ter decerto muito delicada, muito tenra... um desejo intenso queimava-a”. A pele é um órgão do sentido tato, aquele que implica o contacto mais próximo entre dois seres, donde a sensualidade e o erotismo da focagem de tal órgão do sentido, tão elogiado, por exemplo, já na novelística novecentista portuguesa, em Virgílio Ferreira (1916-1996), a partir de romances como *Em nome da Terra* (1990) ou do ensaio *Invocação ao seu Corpo* (1ª ed. original)⁴¹⁷. A reforçar este aspeto, a pele do padre Amaro é elogiada em termos sinestéticos que implica uma gradação crescente de sensualidade, de proximidade e até de interiorização (metafórica que será depois literal) do corpo de Padre Amaro por parte de Amélia. Senão veja-se a referência dos adjetivos utilizados neste monólogo interior da coprotagonista: “branca” > “delicada” > “tenra”. Ou seja, o visual, o tátil e o gustativo.

Na altura em que Amélia já esta na quinta da Ricoça com D. Josefa Dias para esconder a gravidez, recebe a visita de Amaro. Numa dessas visitas, a coprotagonista fica desagrada com Amaro, pois ele trata-a com indiferença, nem se mostrando interessado no filho:

Mas ela insistiu em o acompanhar. Atravessaram o salão sem uma palavra. Amaro calçava as suas luvas novas de pelica preta. E no alto da escada, muito cerimoniosamente, tirando o chapéu:

— Minha senhora...

E Amélia ficou petrificada vendo-o descer muito tranquilo — como se ela lhe fosse mais indiferente que os dois leões de pedra, que em baixo dormiam com o focinho nas patas. Foi para o quarto chorar de bruços sobre a cama, de raiva e de humilhação. O infame! E nem uma palavra sobre o filho, sobre a ama, sobre o enxoval! Nem um olhar de interesse para o seu corpo desfigurado por aquela prenhez que ele lhe dera! Nenhuma queixa irritada por todos os despezos que ela lhe mostrara! Nada! Calçava as luvas, com o chapéu do lado. Que indigno! (p. 923)

Este heterorretrato compósito pejorativo mostra, sinaleticamente um Amaro frio e distante: as “luvas novas de pelica preta” e o “chapéu do lado” condizem com a austeridade do seu “descer (...) tranquilo” e da indiferença do olhar de Amaro, que desvia do corpo de Amélia. Onde a fúria desta última aparece sintetizada na emotiva frase apredicativa “O infame!”.

⁴¹⁷ Cf. José Henrique Rodrigues Manso e Cristina da Costa Vieira, “A Redescoberta da Visão em Vergílio Ferreira: *Aparição* e *Em Nome da Terra*”, in *Revista... à Beira*, Covilhã, Universidade da Beira Interior, Departamento de Letras, nº 1, out. 2002, pp. 87-126.

A protagonista d'*O Primo* também é sujeito de visão no que diz respeito a heterorretratos compósitos. Os objetos de visão de Luísa são Julião Zuzarte, Jorge e Basílio. A protagonista não gostava do primeiro por várias razões, como certos aspetos de indumentária, considerada deselegante, e o seu tom de professor:

Luísa não gostava dele: achava-lhe um ar nordeste detestava o seu tom de pedagogo, os reflexos negros da luneta, as calças curtas que mostravam o elástico roto das botas. Mas disfarçava, sorria-lhe, porque Jorge admirava-o, dizia sempre dele: "Tem muito espírito! Tem muito talento! Grande homem!" Como vinha mais cedo ia à sala de jantar, tomava a sua chávena de café; e tinha sempre um olhar de lado para as pratas do aparador e para as *toilettes* frescas de Luísa. (p. 31)

Como se pode constatar no final da passagem, há uma razão adicional para a visão depreciativa de Luísa para com Julião Zuzarte: ela observa o caráter interesseiro ou então deslocado daquela personagem masculina, que olha "um olhar de lado para as pratas do aparador e para as *toilettes* frescas" dela.

Jorge é objeto de visão de Luísa quando esta fica a saber que o marido durante a sua estadia no Alentejo, poderia ter tido casos amorosos com várias mulheres, o que a deixa ciumenta e desconcertada:

Ficou a passear na sala, nervosa, com aquela ideia. Deixar-se namorar pela estanqueira, e a mulher do delegado, e as outras!... Decerto, tinha confiança nele, mas os homens!... De repente representou-lhe a estanqueira prendendo-o nos braços detrás do balcão, ou Jorge beijando, nalguma entrevista, de noite, o colo bonito da mulher do delegado!... E tumultuosamente apareceram-lhe todas as razões que provavam irrecusavelmente a traição de Jorge: estava há dois meses fora! Sentia-se cansado da sua viuvez! Encontrava uma mulher bonita! Tomava aquilo como um prazer passageiro, sem importância!... Que infame! Resolveu escrever-lhe uma carta digna e ofendida, «que viesse imediatamente - ou que partia ela!» - Entrou no quarto, muito excitada. A fotografia de Jorge, que ela tirara na véspera do saco de marroquim, ficara no toucador. Pôs-se a olhá-la: não admirava que o namorassem; era bonito, era amável... Veio-lhe uma onda de ciúme, que lhe obscureceu o olhar; se ele a enganasse, se tivesse a certeza da "mais pequena coisa" - separava-se, recolhia-se a um convento, morria decerto, matava-o!... (pp. 287-288)

O heterorretrato que primeiro é psicológico passa a focar aspetos físicos aquando da visualização da "fotografia de Jorge", o que forma a descrição compósita. Esse motivo desencadeador de um passo mais centrado em aspetos físicos e narrativamente necessários para justificar à visão de Luísa o possível adultério do marido: a sua beleza. Mas a reunião das virtudes físico-morais reforçada pela epanalepse da forma verbal "era" desculpa, em parte, aos olhos de Luísa, a traição do marido, como se essas qualidades fossem uma espécie de mel irresistível para as mulheres: "não admirava que o namorassem; era bonito, era amável..."

Quando Jorge regressou do Alentejo voltou a ser objeto de visão de Luísa porque tinha deixado crescer o bigode, o que agradou à mulher, a quem o marido nunca lhe pareceu tão bonito e tão boa pessoa:

E foi sentar-se nos joelhos de Jorge.

— Como te fica bem! - dizia, torcendo-lhe o bigode. Admirava-o, de um modo ardente. Quando se atirara aos seus braços naquela madrugada, sentira como abrir-se-lhe o coração, e um amor repentino revolver-lho deliciosamente; viera-lhe um desejo de o adorar perpetuamente, de o servir, de o apertar nos braços até lhe fazer mal, de lhe obedecer com humildade; era uma sensação múltipla, de uma doçura infinita, que a traspassara até às profundidades do seu ser. E passando-lhe um braço pelo pescoço, murmurava com um movimento de uma adulação quase lasciva:

— Estás contente? Sentes-te bom? Dize!

Nunca lhe parecera tão bonito, tão bom; a sua pessoa depois daquela separação dava-lhe as admirações, os enlevos de uma paixão nova. (p. 317)

A protagonista, num heterorretrato compósito, faz uma comparação entre Jorge e Basílio, onde destaca várias características físicas e psicológicas do marido e considera a vida do primo interessante por causa das viagens que tinha feito e do que tinha visto. No entanto, acha que a profissão de Jorge também tinha bastante grau de interesse:

— Que vida interessante a do primo Basílio! - pensava. - O que ele tinha visto! Se ela pudesse também fazer as suas malas, partir, admirar aspectos novos e desconhecidos, a neve nos montes, cascatas reluzentes! Como desejaria visitar os países que conhecia dos romances - a Escócia e os seus lagos taciturnos, Veneza e os seus palácios trágicos; aportar às baías, onde um mar luminoso e faiscante morre na areia fulva; e das cabanas dos pescadores de teto chato, onde vivem as Grazielas, ver azularem-se ao longe as ilhas de nomes sonoros! E ir a Paris! Paris sobretudo! Mas, qual! Nunca viajaria decerto; eram pobres; Jorge era caseiro, tão lisboeta! Como seria o patriarca de Jerusalém? Imaginava-o de longas barbas brancas, recamado de ouro, entre instrumentações solenes e rolos de incenso! E a Princesa de La Tour d'Auvergne? Devia ser bela, de uma estatura real, vivia cercada de pajens, namorara-se de Basílio. - A noite escurecia, outras estrelas luziam. - Mas de que servia viajar, enjoar nos paquetes, bocejar nos vagões, e, numa diligência muito sacudida, cabecear de sono pela serra nas madrugadas frias? Não era melhor viver num bom conforto, com um marido terno, uma casinha abrigada, colchões macios, uma noite de teatro às vezes, e um bom almoço nas manhãs claras quando os canários chalam? Era o que ela tinha. Era bem feliz. Então veio-lhe uma saudade de Jorge; desejaria abraçá-lo, tê-lo ali, ou descer e ir encontrá-lo fumando o seu cachimbo no escritório, com o seu de veludo. Tinha tudo, ele, para fazer uma mulher feliz e orgulhosa: era belo, com uns olhos magníficos, terno, fiel. Não gostaria de um marido com uma vida sedentária e caturra; mas a profissão de Jorge era interessante; descia aos tenebrosos das minas; um dia aperrara as pistolas contra uma malta revoltada; era valente; tinha talento! Involuntariamente, porém, o primo Basílio fazendo flutuar o seu *burnous* branco pelas planícies da Terra Santa, ou em Paris, direito na almofada, governando tranquilamente os seus cavalos inquietos - davam-lhe a ideia de uma outra existência mais poética, mais própria para os episódios do sentimento. (pp. 67-68)

Nesta espécie de concurso íntimo de interesse despertado por um homem, o primo Basílio ganha nesta fase da narrativa, pois na realidade, o que Luísa procura é novidade para a sua vida ociosa numa Lisboa sem sal e provinciana, onde Jorge, “caseiro, tão lisboeta” se sente em casa. E romanesca, Luísa sente-se mais atraída por um primo viajado, memorando a Escócia,

Veneza, a inevitável Paris. Todavia, num volteface do pensamento Luísa, muito indecisa, volta a considerar as virtudes do marido Jorge, o que mostra o desnorte com que Luísa fica pela chegada de Basílio.

N'Os *Maias* a coprotagonista é sujeito de visão de Dâmaso, mostrando os seus defeitos físicos e psicológicos:

Uma tarde falaram do Dâmaso. Ela achava-o insuportável, com a sua petulância, os olhos bugalhudos, as perguntas néscias. Vossa Excelência acha Nice elegante? Vossa Excelência prefere a capela de S. João Baptista a Notre-Dame?...

- E então a insistência de falar de pessoas que eu não conheço! A Sr.^a condessa de Gouvarinho, e os chás da Sr.^a condessa de Gouvarinho, e a frisa da Sr.^a condessa de Gouvarinho, e a referência que a Sr.^a condessa de Gouvarinho tem por ele...! E isto horas! Eu às vezes tinha medo de adormecer... (p. 374)

O heterorretrato, como se pode constatar, é claramente compósito, depreciativo e surge no primeiro parágrafo através do discurso indireto livre, tornando, por conseguinte este heterorretrato indireto. No segundo parágrafo, o facto de a descrição ser feita em diálogo torna o heterorretrato direto, salientando o carácter insistente, verborreico e maçador de Dâmaso.

N'A *Tragédia* também se encontra uma personagem masculina chamada Dâmaso que é objeto de visão da protagonista. Se atentarmos nas descrições que tanto Maria Eduarda como Genoveva fazem a esta personagem parece ser a mesma personagem nos dois romances, isto é, caso de regresso de personagem⁴¹⁸:

E Genoveva bocejava. Os dias pareciam-lhe enormes, vazios, e o sol arrastava-se com um resplendor monótono; mas preferia estar só à companhia do Dâmaso; a sua cara balofa e satisfeita, o seu corpinho gordo e rebolante, a correcção dos cabelos lustrosos de pomada, as suas luvas de cores garridas, o seu ar ricaço e parlapatão, exasperavam-na. Tinha, às vezes, vontade de o repelir à chicotada. Mas Dâmaso mostrara-se excelente, ao princípio, habituado às conquistas de espanholas e de matronas amancebadas, ou de alguma burguesa deslumbrada pelo seu *phaeton*; julgando-se irresistível, tinha falado a Mme. de Molineux com um viatório de D. Juan. Genoveva, com um olhar espantado e irónico, alguns ditos secos e picantes, destruiu-lhe a atitude; o leão, que entrara com a juba ao vento, saiu com o rabo encolhido de burrinho. Quando voltou, Genoveva, muito tranquilamente, disse-lhe que, para ficar em Lisboa, precisava regular alguns negócios e necessitava de um conto e duzentos mil réis. Dâmaso esteve sem voltar dois dias, mas a paixão era urgente, a vaidade estava em brasa e, depois de quarenta e oito horas de reflexão, de muitos cigarros fumados e de mãos nervosas metidas pela cabeleira, veio humildemente com o seu dinheiro na mão. Genoveva pressentia um «frango a depenar» e, na primeira noite que o recebeu, com uma condescendência ativa, na sua alcova, entonteceu-o, embruteceu-o, pelos processos hábeis de uma sensualidade científica. O excelente Dâmaso ouviu palavras ardentes de um orgulho quase doloroso, tanto lhe inchavam a pele; recebeu beijos que o desejavam a tremer, com olhos regalados; viu cuidados de *toilette*, rendas, sedas, que lhe faziam pensar baixo, dando pulinhos. «Hei de lhe dar os últimos cinco réis.» (pp. 60-61)

⁴¹⁸ Cf. Cristina da Costa Vieira, *A Construção da Personagem Romanesca: Processos Definidores*, p.486

As caracterizações destes dois Dâmasos são de facto tão próximas que nos aventuramos a supor que se trata de reaproveitamento da mesma personagem, o que dá uma ilusão de maior profundidade ontológico à mesma, por também surgir n'Os *Maías*.

3.4 Visão subjetal incidindo sobre tópicos extra-personagens

A protagonista de *Ressurreição* durante uma conversa com Félix é sujeito de visão sobre o que achara do baile em casa do coronel e revela as suas ambições, e que se centram naquele momento numa viagem à Europa:

Passaram a falar do baile, e Lívia manifestou com expansiva alegria as suas excelentes impressões, sobretudo porque, dizia ela, vinha da roça, onde tivera uma vida reclusa e monástica. Falaram naturalmente da viagem que ela pretendia fazer. Confessou ela que era um desejo antigo e várias vezes diferido.

- Não pense, acrescentou Lívia, que me seduzem unicamente os esplendores de Paris, ou a elegância da vida européia. Eu tenho outros desejos e ambições. Quero conhecer a Itália e a Alemanha, lembrar-me do nosso Guanabara junto às ribas do Arno ou do Reno. (p. 71)

E a viúva acaba o seu raciocínio desta forma:

- E sou, disse ela reclinando-se molemente no sofá; andorinha curiosa de ver o que há além do horizonte. Vale a pena comprar o prazer de uma hora por alguns dias de enfado. (p. 71)

Numa conversa com Félix, ainda durante a festa em casa do coronel, Lívia defende a valsa como sendo a primeira dança do mundo: “- Gosto muito da valsa, disse ela. Não admira: é a primeira dança do mundo.” (p. 72).

Estas três passagens mostram como a mundivisão da brasileira Lívia está formatada, tal como a da burguesia da época, para admirar a cultura europeia e desdenhar de tudo o que era mais autóctone. As raízes europeias de cultura brasileira eram as únicas valorizadas por esta elite presunçosa, julgando ser “esplendores de Paris”, de França, de Alemanha e na primazia da valsa, à moda naquela época em uma dança de salão espelho do seu requinte.

Durante uma conversa entre o médico e a viúva, aquele diz que concorda com a máxima da velha que tinha apostrofado o astrólogo: “Se tu não vês o que está a teus pés, por que indagas do que está acima da tua cabeça?” (p. 82) Já Lívia ficou pensativa e depois chegou a esta conclusão:

- O pensamento é melancólico, disse ela; contudo pode ser verdadeiro. Mas por que razão condenaremos a vida contemplativa dos que não conhecem a vida positiva? Os livros da imaginação... esses livros não são detestáveis, como o senhor disse; não os há detestáveis nem ótimos. Deus os dá conforme a ciência de cada um. (p. 82)

Esta opinião mostra uma Livia com espírito crítico e aberta aos “livros da imaginação”, isto é, às narrativas ficcionais, como eram então conhecidas, e que o clero ainda censurava como leitura inadequada às senhoras. Isso demonstra forte personalidade e independência do espírito.

Ainda durante a festa em casa dos pais de Raquel, numa conversa Livia é questionada pelo médico se tinha preferência entre morar na roça ou na cidade. A moça responde-lhe: “- Eu não tenho preferências; gosto tanto da roça como da cidade; contudo... dou-me melhor cá.” (p. 67). A mundivisão de Livia vai, pois mais além da roça, do campo.

Helena em conversa com Estácio diz-lhe que não sabe o que é o medo. Esta é a definição de medo, segundo a protagonista:

— Não sei o que é medo, interrompeu ela com ingenuidade. — Sim? Não a supunha valente. Pois eu sei o que ele é. — O medo? O medo é um preconceito dos nervos. E um preconceito desfaz-se; basta a simples reflexão. Em pequena educaram-me com almas do outro mundo. Até a idade de dez anos era incapaz de penetrar numa sala escura. Um dia perguntei a mim mesma se era possível que uma pessoa morta voltasse à Terra. Fazer a pergunta e dar-lhe resposta era a mesma coisa. Lavei o meu espírito de semelhante tolice, e hoje era capaz de entrar, de noite, num cemitério... E daí talvez não: os corpos que ali dormem têm direito de não ouvir mais um só rumor de vida. (p. 32)

Além do medo, Helena diz qual é a perspectiva do tempo que ela tem:

— Tem razão, disse Helena: aquele homem gastará muito mais tempo do que nós em caminhar. Mas não é isto uma simples questão de ponto de vista? A rigor, o tempo corre do mesmo modo, quer o desperdicemos, quer o economizemos. O essencial não é fazer muita coisa no menor prazo; é fazer muita coisa apazível ou útil. Para aquele preto o mais apazível é, talvez, esse mesmo caminhar a pé, que lhe alongará a jornada, e lhe fará esquecer o cativeiro, se é cativo. É uma hora de pura liberdade. (p. 35)

A protagonista de *Helena* dá a sua opinião sobre o que é amar:

— Penso que é mais duvidoso; ou você é mais hábil. Há de ser isso. Naturalmente parece-lhe fraqueza amar, — isto é, a coisa mais natural do mundo, — a mais bela, — não direi a mais sublime. Os homens sérios têm preconceitos extravagantes. Confesse que ama, que não é indiferente a esse sentimento inexprimível que liga, ou para sempre, ou por algum tempo, duas criaturas humanas. (p. 49)

Helena fala ainda sobre o casamento, afirmando que “o marido faz a mulher”:

— Pode ser; mas ao marido cabe a tarefa de fixar essa impressão passageira... O casamento não é uma solução, penso eu; é um ponto de partida. O marido fará a mulher. Convenho que Eugênia não tem todas as qualidades que você desejaria; mas, não se pode exigir tudo: alguma coisa é preciso sacrificar, e do sacrifício recíproco é que nasce a felicidade doméstica. (pp. 49-50)

Temos portanto, uma Helena que esclarece, do seu ponto de vista, dá a sua visão sobre uma série de conceitos que podemos considerar filosóficos: o medo, o tempo, o amor e o casamento. Helena demonstra deste modo ter a capacidade de elaborar raciocínios abstratos, pelo discurso filosófico.

Capitu, em *Dom Casmuro*, por seu turno, num tom irónico, dá a sua opinião de como seguir o caminho de padre:

Capitu limitou-se a arregalar muito os olhos, e acabou por dizer:
— Padre é bom, não há dúvida; melhor que padre só cônego, por causa das meias roxas. O roxo é cor muito bonita. Pensando bem, é melhor cônego.
— Mas não se pode ser cônego sem ser primeiramente padre, disse-lhe eu mordendo os beiços.
— Bem; comece pelas meias pretas, depois virão as roxas. O que eu não quero perder é a sua missa nova; avise-me a tempo para fazer um vestido à moda, saia balão e babados grandes... Mas talvez nesse tempo a moda seja outra. A igreja há de ser grande, Carmo ou São Francisco.
— Ou Candelária.
— Candelária também. Qualquer serve, contanto que eu ouça a missa nova. Hei de fazer um figurão. Muita gente há de perguntar: "Quem é aquela moça faceira que ali está com um vestido tão bonito?" — "Aquele é D. Capitolina, uma moça que morou na Rua de Mata-cavalos..." (p. 111)

Capitu demonstra assim, a propósito de "meias roxas" e "meias pretas" envergadas por diferentes graus hierárquicos da Igreja Católica, o seu distanciamento face à instituição clerical.

Em contraste com esta visão distanciada, desprendida, crua, da vida demonstrada pela machadiana Capitu temos a queirosiana Amélia que é sujeito de visão bucólico-romântica das paisagens de Leiria:

Falaram das lindas paisagens de Leiria, das boas vistas: a Sra. D. Josefa gostava muito do passeio ao pé do rio; até já ouvira dizer que nem em Lisboa havia coisa assim. D. Joaquina Gansoso preferia a igreja da Encarnação, no alto. ~
— Desfruta-se muito, dali.
Amélia disse sorrindo:
— Eu por mim gosto daquele bocado ao pé da Ponte, debaixo dos chorões. — E partindo com os dentes o fio da costura: — É tão triste! (p. 201)

Numa *soirée* em casa de Luísa e Jorge, Sebastião, a pedido da mulher do engenheiro, toca a *malaguenha*. Esta música fá-la viajar para Málaga:

Mordeu o beicinho, fitou o tapete. E de repente, com a voz ainda triste:
— Pst, Sebastião! A *malaguenha*, se faz favor? Sebastião começou a tocar a malaguenha. Aquela melodia cálida, muito arrastada, encantava-a. Parecia-lhe estar em Málaga, ou em Granada, não sabia: era sob as laranjeiras, mil estrelinhas luzem; a noite é quente, o ar cheira bem; por baixo de um lampião suspenso a um ramo, um cantador sentado na tripeça mourisca faz gemer a guitarra; em redor as mulheres com os seus corpetes de veludilho encarnado batem as mãos em cadência; e ao largo dorme uma andaluza de romance e de zarzuela, quente e sensual, onde tudo são braços brancos que se abrem para o amor, capas românticas

que roçam as paredes sombrias vielas onde luz o nicho do santo e se repenica a viola, serenos que invocam a Virgem Santíssima cantando as horas... (p. 51)

A música espanhola mostra a força imaginativa de Luísa e o romantismo subjacente a essa imaginação. Luísa é sujeito de visão de paisagens e de pessoas que conseguia ver da janela do *coupé* que a ia levar ao “Paraíso” para se encontrar com Basílio:

lam entrando no Lumiar, e por prudência desceram os estores. Ela afastou um, e, espreitando, via fora passar rapidamente, ao lado do trem, árvores empoeiradas; um muro de quinta de um cor-de-rosa sujo, fachadas de casas mesquinhas; um ônibus desatrelado; mulheres sentadas ao portal, à sombra, catando os filhos; e um sujeito vestido de branco, de chapéu de palha, que estacou, arregalou os olhos para as cortinas fechadas do *coupé*. E ia desejando habitar ali numa quinta, longe da estrada; teria uma casinha fresca com trepadeiras em roda das janelas, parreiras. sobre pilares de pedra, pés de roseiras, ruazinhas amáveis sob árvores entrelaçadas, um tanque debaixo de uma tília, onde de manhã as criadas ensaboariam, bateriam a roupa, palrando. E ao escurecer, ela e ele, um pouco quebrados das felicidades da sesta, iriam pelos campos, ouvindo sob o céu que se estrela, o coaxar triste das rãs. Cerrou os olhos. O movimento muito lançado do *coupé*, o calor, a presença dele, o contacto da sua mão, do seu joelho, amoleciam-na. Sentia um desejo a alargar-se dentro do peito. (p. 150)

Luísa e Leopoldina são sujeitos de visão daquilo que fariam se fossem ricas. Nota-se uma grande diferença nas ambições das duas amigas. Leopoldina ambicionava uma vida de extravagâncias; já Luísa contentava-se em poder viajar pela Europa:

— Se fosse rica, bebia sempre champanhe - disse.
Luísa não: ambicionava um *coupé*; e queria viajar, ir a Paris, a Sevilha, a Roma... Mas os desejos de Leopoldina eram mais vastos: invejava uma larga vida, com carruagens, camarotes de assinatura, uma casa em Sintra, ceias, bailes, *toilettes*, jogo... Porque gostava do *monte*. - dizia - fazia-lhe bater o coração. E estava convencida que havia de adorar a roleta. - Ah! - exclamou. - Os homens são bem mais felizes que nós! Eu nasci para homem! O que eu faria! Levantou-se, foi-se deixar cair muito languidamente na *voltaire*, ao pé da janela. A tarde descia serenamente; por trás das casas, para lá dos terrenos vagos, nuvens arredondavam-se, amareladas, orladas de cores sanguíneas ou de tons alaranjados. (p. 170)

Esta diferença entra as visões ou ambição das amigas salienta o aborrecimento em que se sentia viver Luísa: daí a viagem, a fuga à rotina lisbonense.

No que concerne ao caso adúltero de Luísa com Basílio, este acabou por ser descoberto por Juliana, que apanhou uma carta escrita pela patroa ao primo. Com esta arma, Juliana passa a chantagear Luísa, o que desencadeia o seguinte autorretrato psicológico direto de catorze linhas:

— Estou perdida! - murmurou, apertando as mãos na cabeça.
Tudo descoberto! E representaram-se-lhe logo no espírito, com a intensidade de desenhos negros sobre um muro branco, o furor de Jorge, o espanto dos seus amigos, a indignação de uns, o escárnio dos outros; e estas imagens caindo com ruído na sua alma, como combustíveis numa

fogueira, ateavam-lhe desesperadamente o terror. Que lhe restava? - Fugir com Basílio! Aquela ideia, a primeira, a única, apossou-se dela impetuosamente, traspassou-a - como a água de uma inundação que subitamente alaga um campo. Ele tinha-lhe tantas vezes jurado que seriam tão felizes em Paris, no seu *apartamento* da Rue Saint Florentin! Pois bem, iria! Não levaria malas; poria no seu pequeno saco de marroquim alguma roupa branca, as jóias da mamã... E os criados? A casa? Deixaria uma carta a Sebastião para que viesse, fechasse tudo!... Levaria na viagem o vestido de riscadinho azul - ou o preto! Mais nada. O resto comprá-lo-ia longe, noutras cidades... (pp. 250-251)

Nesta passagem o autorretrato compósito de Luísa divide-se entre um curto monólogo que ocupa uma linha, onde ela verbaliza o espaço psicológico de desespero, e um longo monólogo interior que desenvolve logo de seguida esse espaço psicológico ligado a um autorretrato indumentário. O desespero deve-se ao medo da exposição pública do seu adultério com todas as consequências ao nível do casamento (é o marido de quem Luísa se lembra logo a seguir a ela própria, o que se pode dever não apenas por razões emocionais mas também por razões de dependência financeira) e do círculo de amizades. Depois do desespero o espaço psicológico evolui para a procura racional de uma solução aos seus olhos: a fuga com Basílio para Paris, a cidade onde qualquer burguês da altura gostaria de viver. E esta solução é bastante detalhada na mente de Luísa, que pormenoriza os objetos a levar ou não levar. É de destacar que ela não pretende, nos seus planos, ir muito carregada (“não levaria malas”), o que demonstra aos olhos do leitor o grau de ilusão em que a protagonista se encontra, julgando que Basílio suprirá todas as suas necessidades não só em Paris mas também “noutras cidades”. É relevante o pormenor da roupa branca e das jóias de família, símbolos de uma elite burguesa. A que acresce a sensualidade inerente à roupa branca, na medida em que o contexto interno da obra identifica esta mesma indumentária noutras páginas como roupa interior, ou seja, Luísa continua a pensar em Basílio na qualidade de amante e esta última é a que se relaciona mais com esse facto.

Luísa tem direito a um extenso autorretrato compósito que ocupa cinco páginas da nossa edição, cuja primeira parte salienta a ilusão em que vive Luísa julgando poder fugir com Basílio e viver em Paris rodeada de luxo:

E entrou para o quarto, pensando: - De que serve estar a imaginar coisas? Só me resta fugir... Decidiu-se logo a escrever a Sebastião; mas não pode acertar com outras palavras além do começo, no alto, numa letra muito trémula: Meu amigo! Para que havia de escrever? Quando ao outro dia ela não voltasse, nem à tarde, nem à noite - as criadas, a *outra*, a infame! Iriam logo a Sebastião. Era o íntimo da casa. Que espanto o dele! Imaginaria algum acidente, correria à Encarnação, depois à polícia, esperaria numa angústia até de madrugada! Todo o dia seguinte seriam outras esperanças de a ver chegar, decepções aterradas até que telegrafaria a Jorge! E a essa hora decerto, ela, encolhida no canto do vagão, rolaria, ao ruído ofegante da máquina, para um destino novo!... Mas por que se afligia, por fim? Quantas invejariam a sua desgraça! O que havia de infeliz em abandonar a sua vida estreita entre quatro paredes, passada a examinar róis de cozinha e a fazer croché, e partir com um homem novo e amado, ir para Paris! Para Paris! Viver nas consolações do luxo, em alcovas de seda, com um camarote na Ópera!... Era bem tola em se afligir! Quase fora uma felicidade aquele desastre!

Sem ele nunca teria tido a coragem de se desembaraçar da sua vida burguesa; mesmo quando um alto desejo a impelisse, haveria sempre uma timidez maior para a reter! E depois, fugindo, o seu amor tornava-se digno! Seria só de um homem; não teria de amar em casa e amar fora de casa! Veio-lhe mesmo a ideia de ir ter imediatamente com Basílio, acabar com aquilo por uma vez. Mas era tarde para ir ao hotel; temia as ruas escuras, a noite, e os bêbados... Foi logo arranjar o saco de marroquim.

A forma verbal “pensando” do início desta passagem permite ver que o autorretrato psicológico aqui feito é introduzido na narrativa através de um monólogo interior e não de um monólogo, não devendo o travessão induzir-nos em erro. As primeiras frases sugerem o espaço psicológico do desnorte na medida em que decide tomar certas decisões das quais desiste de seguida. A personagem que centraliza esta indecisão é Sebastião, amigo íntimo da casa a quem Luísa não sabe se deve ou não comunicar a sua decisão como intermediário. A adversativa “mas” marca um ponto de viragem neste ponto de indecisão, numa pergunta retórica: “Mas porque se afligia por fim?”. Aqui Luísa vê o lado positivo da situação em que se encontra imaginando-se, então, longe de um casamento infeliz e partindo “com um homem novo e amado [...] para Paris!” imagina até a inveja que causa em outras personagens femininas “a sua desgraça”. Isto revela o otimismo de Luísa, mostrado no contexto global da obra como ilusão causada pelo ócio e bovarismo em que vivia, como se pode ver nas frases “Era bem tola em se afligir!” e “Quase fora uma felicidade aquele desastre!”. A repetição da capital Paris revela a excitação que movia esta fantasia que marca doravante a passagem. Paris é associada ao “luxo”, ao prazer em “alcovas de seda”, e à diversão da elite na famosa ópera. A sua ilusão é tão grande que não consegue ver que aquilo que entende como o abandono de “vida burguesa” corresponde à passagem de outra vida burguesa, desta feita rodeada de uma fantasia romântica. A sua segunda ilusão diz respeito à vontade de Basílio viver com ela em Paris como demonstra a frase “Seria só de um homem; não teria de amar em casa e amar fora de casa!”. A ideia de ir ter com Basílio fá-la pensar em arranjar o já referido “saco de marroquim” onde levava o mínimo indispensável para a imaginada viagem. É então que o monólogo interior continua:

Meteu lenços, alguma roupa branca, o estojo das unhas, o rosário que lhe dera Basílio, pós-de-arroz, algumas jóias que tinham pertencido à mamã... Quis levar as cartas de Basílio também... Tinha-as guardadas num cofre de sândalo, no gavetão do guarda-vestidos. Espalhou-as no regaço; abriu uma, de onde caiu uma florzinha seca; outra que tinha, na dobra, a fotografia de Basílio. De repente, pareceu-lhe que não estavam completas! Tinha *sete*; *cinco* bilhetes curtos, e *duas* cartas - a primeira que ele lhe escrevera, tão terna! E a última no dia do arrufo! Contou-as... Faltava, com efeito, a *primeira*, e *dois bilhetes*! Tinha-lhas roubado, também!... Ergueu-se lívida. Ah, que infame! Veio-lhe uma raiva de subir ao sótão, lutar com ela, arrancar-lhas, esganá-la!... Que lhe importava, por fim! - E deixou-se cair na *causeuse*, aniquilada. - Que ela tivesse uma, duas, todas - era a mesma desgraça! E muito excitada, foi preparar o vestido preto que devia levar, o chapéu, um xale-manta...

Esta passagem enumera os objetos que Luísa privilegia na sua fuga centrando-se, por isso, num autorretrato indumentário em que alguns elementos merecem comentários breves. Se os “lenços”, a “roupa branca”, o “estojo das unhas”, os “pós-de-arroz” e as “jóias” remetem para a sua vaidade e os cuidados de uma mulher burguesa abastada, o rosário dado por Basílio no meio destes objetos introduz um contraste que provoca um cómico de personagem. De facto, o rosário é um símbolo de devoção e de tradição católica, sendo misturado com objetos de vaidade feminina e ainda por cima esse rosário fora-lhe dado não pelo marido, mas pelo amante. De Basílio também quer “levar as cartas” e é este o elemento que mais espaço ocupa no seu pensamento. Sabe que “tinha sete” e ao contá-las verifica que lhe faltam uma carta e dois bilhetes. Ao apurar este facto é dominada pela “raiva”, palavra expressamente referida no texto, na medida em que sabe quem lhas tinha roubado: Juliana. Este sentimento de raiva é desenvolvido numa gradação crescente em expressões que começam por formas verbais como “subir”, “lutar”, “arrancar” e “esganá-la”. Conquanto “aniquilada”, a sua excitação não é diminuída indo preparar uma *toilette* para a fuga, três elementos remetem para a tradicional indumentária severa da burguesa oitocentista, tornando assim a personagem hipócrita na medida em que a indumentária contrasta com o facto de ser adúltera: “O vestido preto”, “o chapéu” e “um xale-manta”. Este projecto de fuga é interrompido pelo relógio passando, assim, à terceira parte do autorretrato:

O cuco cantou dez horas. Entrou então na alcova; pôs o castiçal sobre a mesinha, ficou a olhar o largo leito com o seu cortinado de fustão branco. Era a última vez que ali dormia! Fora ela que bordara aquela coberta de croché no primeiro ano de casada; não havia um malha que não correspondesse a uma alegria. Jorge às vezes vinha vê-la trabalhar, e, calado, considerava-a com um sorriso, ou falava-lhe baixo enrolando devagar nos dedos o fio de algodão grosso! Ali dormira com ele três anos: o seu lugar era de lá, do lado da parede... Fora naquela cama que ela estivera doente, com a pneumonia. Durante semanas ele não se deitara - a velá-la, a conchegar-lhe a roupa, a dar-lhe os caldos, os remédios, com toda a sorte de palavras doces que lhe faziam tão bem!... Falava-lhe como a criancinha pequena; dizia-lhe: «Isso vai passar, amanhã estás boa, vamos passear.» Mas o seu olhar ansioso estava marejado de lágrimas! Ou então pedia-lhe: «Melhora, sim? Faz-me a vontade, minha querida, melhora!...» E ela queria tanto melhorar, que sentia como uma ligeira onda de vida que lhe voltava, lhe refrescava o sangue! Nos primeiros dias da convalescença era ele que a vestia; ajoelhava-se para lhe calçar os sapatos, embrulhava-a no roupão, vinha estendê-la na *causeuse*, sentava-se ao pé dela a ler- lhe romances, desenhar-lhe paisagens, recortar-lhe soldados de papel. E dependia toda dele; não tinha mais ninguém no mundo para a tratar, para sofrer, chorar por ela - senão ele! Adormecia sempre com as mãos nas suas, porque a doença deixara-lhe um vago medo dos pesadelos da febre; e o pobre Jorge, para a não acordar, ali ficava com a mão presa, horas, sem se mover. Deitava-se vestido num colchãozinho ao pé dela. Muitas vezes, acordando de noite, o tinha visto a limpar as lágrimas; de alegria, decerto, porque ela então estava salva! O médico, o bom Dr. Caminha, tinha-o dito: “Está livre de perigo; agora é refazer esse corpinho”. E Jorge, o pobre Jorge, coitado, sem dizer nada, tinha tomado as mãos do velho - tinha-as coberto de beijos! E agora, quando ele soubesse, quando ele voltasse! Quando ao entrar ali na alcova - visse os dois travesseirinhos, ainda! Ela iria longe, com outro, por caminhos estranhos, ouvindo outra língua. Que horror! E ele ali estaria, naquela casa só, chorando, abraçado a

Sebastião. Quantas memórias dela para o torturar! Os seus vestidos, as suas chinelinhas, os seus pentes, toda a casa! Que vida triste, a dele! Dormiria ali só! Já não teria ninguém para o acordar de manhã com um beijinho, passar-lhe o braço pelo pescoço, dizer-lhe: *É tarde, Jorge!* Tudo acabará para ambos. Nunca mais! - Rompeu a chorar, de braços sobre a cama... Mas a voz de Juliana falou alto no corredor com Joana. Ergueu-se aterrada. Viria ter com ela, aquela infame? Os passos achinelados afastaram-se devagar, e Joana entrou com o rol e com a lamparina.

A Sra. Juliana - disse - levantou-se um momento, mas diz que ainda está mal, coitada. Foi-se deitar. A senhora não precisa mais nada?

— Não - disse da alcova.

— Despiu-se; e, prostrada, adormeceu profundamente. (pp. 251-255)

Nesta última parte o leito conjugal é o foco das atenções de Luísa e que conduz ao espaço psicológico da conjugalidade com Jorge, como a coprotagonista resume numa frase: “Ali dormira com ele três anos”. E esse leito desencadeia aquilo que aparenta ser uma hesitação e algum arrependimento, como sugerem as frases exclamativas: “Era a última vez que ali dormia! Fora ela que bordara aquela coberta de croché no primeiro ano de casada; não havia uma malha que não correspondesse a uma alegria.” Mas esse leito inicia, igualmente, outra analepse além da que está ligada à coberta de croché e que diz respeito ao período em que esteve ali deitada “com a pneumonia” *durante* “semanas”. E Jorge é novamente recordado como um marido devotado em desvelos, ou seja, quer na alegria do primeiro ano de casada, em que ele se despedia de Luísa com um sorriso ou lhe afagava os cabelos, quer na doença, em que “a vestia”, “lhe *calçava* os sapatos”, “a embrulhava [...] no roupão”, “a estendia [...]”, entre outros gestos para a distrair desde ler romances a “recortar-lhe soldados de papel”. Este último pormenor, que não apaga obviamente o sofrimento que Jorge parece ter por Luísa estar com pneumonia, uma doença mortal naquela época, não deixa de ser estranho, na medida em que este é mais associado ao mundo infantil. Mas o facto é que os vários diminutivos usados nesta passagem podem ser interpretados como a vontade do autor acentuar a visão infantilizadora do marido para com Luísa, como “colchãozinho”, “corpinho”, “travesseirinhos”, “beijinho”, e “chinelinhas”. E a expressão mais explícita desta nossa tese é a seguinte: “falava-lhe como a criancinha pequena”, ou seja, Luísa recorda um marido devotado e cumpridor dos votos matrimoniais de estar presente na saúde e na doença, na alegria e na tristeza; porém, não se trata do marido que ela pretendia, mas de um marido paternalista. E é deste tipo de marido que ela também quer fugir. A analepse termina com “a voz de Juliana”.

A chantagem exercida por Juliana sobre Luísa origina um autorretrato compósito indireto, de uma página, da coprotagonista:

E no meio daquela prosperidade - Luísa definhava-se. Até onde iria a tirania de Juliana? Era agora o seu terror. E como a odiava! Seguia-a por vezes com um olhar tão intensamente rancoroso, que receava que ela se voltasse subitamente, como ferida pelas costas. E via-a satisfeita, cantarolando a *Carta Adorada*, dormindo em colchões tão bons como os seus, pavoneando-se na sua roupa, reinando na *sua* casa! Era justo, justos céus? Às vezes vinha-lhe uma revolta, torcia os braços, blasfemava, debatia-se na sua desgraça, como nas malhas de uma rede; mas, não encontrando nenhuma solução, recaía numa melancolia áspera

- em que o seu génio se pervertia. Seguia com satisfação a amarelidão crescente das feições de Juliana; tinha esperanças no aneurisma: não reventaria um dia, o demónio? E diante de Jorge tinha de a elogiar! A vida pesava-lhe. Apenas ele pela manhã saía e fechava a cancela, logo as suas tristezas, os seus receios lhe desciam sobre a alma, devagar, como grandes véus espessos que se abatem lugubrememente; não se vestia então até às quatro, cinco horas, e com o roupão solto, em chinelas, despenteada, arrastava o seu aborrecimento pelo quarto. Vinham-lhe, por momentos, de repente, desejos de fugir, ir meter-se num convento! A sua sensibilidade muito exaltada impeli-la-ia decerto a alguma resolução melodramática - se a não retivesse, com a força de uma sedução permanente, o seu amor por Jorge. Porque o amava agora, imensamente! Amava-o com cuidados de mãe, com ímpetos de concubina... Tinha ciúmes de tudo, até do Ministério, até do relatório! Ia interrompê-lo a cada momento, tirar-lhe a pena da mão, reclamar o seu olhar, a sua voz; e os passos dele no corredor davam-lhe o alvoroço dos amores ilegítimos... De resto ela mesma se esforçava por desenvolver aquela paixão, achando nela a compensação inefável das suas humilhações. Como lhe viera *aquilo*? Porque sempre o amara, decerto, reconhecia-o agora - mas não tanto, não tão exclusivamente! Nem ela sabia. Envergonhava-se mesmo, sentindo vagamente naquela violência amorosa pouca dignidade conjugal; suspeitava que o que tinha era apenas um capricho. Um capricho por seu marido! Não lhe parecia rigorosamente casto... Que lhe importava, de resto? Aquilo fazia-a feliz, prodigiosamente. Fosse o que fosse, era delicioso! Ao princípio a ideia do outro pairava constantemente sobre esse amor, pondo um gosto infeliz em cada beijo, um remorso em cada noite. Mas pouco a pouco esquecera-o tanto, o outro - que a sua recordação, quando por acaso voltava, não dava mais amargor à nova paixão, que um torrão de sal pode dar às águas de uma torrente. Que feliz que seria - se não fosse a *infame*! (pp. 324-326)

O trecho salienta uma inversão de papéis sociais ocorrido no segredo de uma casa, às escondidas do marido que para a mentalidade oitocentista portuguesa representa um desvio de tudo aquilo que é plausível, uma vez que a patroa burguesa, que *à priori* não trabalha e leva uma vida ociosa em casa, passa a ter de fazer as lides domésticas, enquanto a criada, que à época ganhava mal, dormia em aposentos pouco cómodos e algumas vezes era objeto de assédio por parte dos maridos das patroas, passa a nada fazer e a usufruir dos confortos de Luísa. Só a chantagem permite compreender que esta situação seja descrita num romance realista, por isso, considerado verosímil. Este contexto histórico permite compreender ainda melhor o espaço psicológico de revolta e de ódio de Luísa para com Juliana, bem patente nesta passagem. Vários lexemas são usados para construir o sema do ódio de Luísa: as formas verbais “odiava” e “blasfemava”, os adjetivos “rancoroso” e “áspera”, e o advérbio de modo “melancolia”. A frase antitética, que concretiza a nível estilístico um zeuma, “A vida pesava-lhe.” Sugere o facto de Luísa, antes ociosa e, por isso, não habituada a todo um conjunto de tarefas domésticas, cansar-se agora com a lida da casa a que se junta a humilhação de ter de a fazer na sua condição de burguesa. Além deste espaço psicológico a descrição da nova forma de vestir de Luísa também marca a mudança da protagonista com o início da chantagem exercida por Juliana. E a nível indumentário essa mudança resume-se na palavra desmazelo, o que se coaduna com uma vida em que Luísa não tem tempo para se cuidar como sucedia antes. Daí a importância do enfoque das expressões indumentárias: “não se vestia até às quatro, cinco horas”, “roupão solto”, “em chinelas”, e “despenteada”. E já no extremo das suas capacidades Luísa resolve contar o

sucedido a Sebastião na esperança de este a poder ajudar. Como a passagem é bastante longa, esta caracterização compósita aparece aqui dividida naquilo que consideramos serem duas partes lógicas. Começamos por citar a primeira:

Luísa subiu; sentia sons de piano; abriu violentamente a porta e correndo para ele, apertando as mãos contra o peito, numa voz angustiada e sumida:

— Sebastião, escrevi uma carta a um homem, a Juliana apanhou-ma. Estou perdida!

Ele ergueu-se devagar, assombrado, muito branco; viu-lhe o rosto manchado, o chapéu malposto, a aflição do olhar.

— Que é? Que é?

— Escrevi a meu primo - repetiu, com os olhos cravados nele, ansiosamente - a mulher apanhou-me a carta... Estou perdida!

Fez-se muito pálida, os olhos cerraram-se-lhe. Sebastião amparou-a, levou-a meio desmaiada para o sofá de damasco amarelo. E ficou de pé, mais descorado que ela, com as mãos nos bolsos do seu jaquetão azul, imóvel, estúpido. De repente correu fora, trouxe um copo de água, borrifou-lhe o rosto ao acaso. Ela abriu os olhos, as suas mãos errantes apalparam em redor, fitou-o espantada, e deixando-se cair sobre o braço do canapé, com o rosto escondido nas mãos, rompeu num choro histérico. O seu chapéu caíra. Sebastião apanhou-o, sacudiu-lhe delicadamente as flores, pô-lo sobre a jardineira com cuidado; e vindo nas pontas dos pés debruçar-se junto dela:

— Então! Então! - murmurava. E as suas mãos, tocando-lhe de leve o braço, tremiam como folhas. Quis dar-lhe água para a sossegar: ela recusou com a mão, endireitou-se devagar no sofá, limpando os olhos, assoando-se com grandes soluços.

— Desculpe, Sebastião, desculpe - dizia. Bebeu então um gole de água, ficou com as mãos no regaço, quebrada; e, uma a uma, as suas lágrimas silenciosas caíam sem cessar. Sebastião foi fechar a porta - e vindo ao pé dela com muita doçura:

— Mas então? Que foi?

Nesta passagem há duas ideias que se destacam no que concerne à caracterização de Luísa: a sua palidez e a sua aflição. É a conjugação destes dois elementos: o primeiro físico, o segundo psicológico, que concretiza uma caracterização compósita da protagonista. Sucede que a palidez, várias vezes reiterada, não qualifica apenas Luísa, mas também Sebastião que sinceramente a quer ajudar. E isto sucede devido à aflição histérica demonstrada pela amiga, por isso, ainda que um único adjetivo remetendo para a palidez de Luísa seja utilizado nesta parte, se bem que enfatizado no grau superlativo (“fez-se muito pálida”), a palidez transmitida a Sebastião parece refletir-se de novo em Luísa: “muito branco” e “mais descorado que ela”. A aflição, por outro lado, é a causa da palidez e o aspeto que domina esta parte do princípio ao fim através de advérbios de modo como “violentamente” e “ansiosamente”; de formas verbais como “apertando”, “repetiu”, e “tremiam”, remetendo para as mãos de Luísa, forma verbal enfatizada pela comparação “como folhas”; de nomes salientados através de adjetivos às vezes até em dupla adjetivação, como “voz angustiada e sumida”, “rosto manchado”, “chapéu mal posto”, “aflição do olhar”, este último o mais explícito, “mãos errantes”, “rosto escondido”, “choro histérico”, “lágrimas silenciosas” e “grandes soluços”. Curiosamente, a passagem mistura quer o autorretrato direto quer o retrato. O primeiro ocupa menor espaço narrativo e resume-se praticamente a uma frase exclamativa que surge repetida em discurso direto a Sebastião: “Estou

perdida!”. A reiteração em exclamativa é sinal da sua aflição, palavra explicitamente utilizada pelo narrador. O retrato que foca quer a palidez quer a aflição é o predominante nesta passagem, isto é, aqui o narrador assume o papel principal na caracterização de Luísa, ainda que surja mesclado um autorretrato aflitivo de Luísa, talvez para o leitor se compadecer com a protagonista, uma vez que lhe é dada voz e o seu ponto de vista. Esta parte termina com a pergunta de Sebastião a que se segue a revelação do estado de espírito de Luísa:

Ela ergueu para ele a sua face chorosa, onde os olhos brilhavam febrilmente, olhou-o um momento, e deixando pender a cabeça, toda humilhada:

— Uma desgraça, Sebastião, uma vergonha! - murmurou.

- Não se aflija! Não se aflija!

Sentou-se ao pé dela, e baixo, com solenidade:

— Tudo o que eu puder, tudo o que for necessário, aqui me tem!

— Oh, Sebastião!... - exclamou num impulso de reconhecimento humilde; e acrescentou: - Acredite, tenho sido bem castigada! O que eu tenho sofrido, Sebastião! Esteve um momento com os olhos cravados no chão; e agarrando-lhe o braço de repente, com força, as palavras romperam abundantes e precipitadas, como os borbulhões de uma água comprimida que rebenta.

— Apanhou-me a carta, não sei como, por um descuido meu! Ao princípio pediu-me seiscentos mil réis. Depois começou a martirizar-me... Tive de lhe dar vestidos, roupa, tudo! Mudou de quarto, servia-se dos meus lençóis, dos finos. Era a dona da casa. O serviço quem o faz sou eu!... Ameaça-me todos os dias; é um monstro. Tudo tem sido baldado, boas palavras, bons modos... E onde tenho eu dinheiro? Pois não é verdade? Ela bem via... O que eu tenho sofrido! Dizem que estou mais magra, até o Sebastião reparou. A minha vida é um inferno. Se Jorge soubesse!... Aquela infame queria hoje dizer-lhe tudo!... E trabalho como uma negra. Logo pela manhã a limpar e varrer. Às vezes tenho de lavar as xícaras do almoço. Tenha piedade de mim, Sebastião, por quem é, Sebastião! Coitada de mim, não tenho ninguém neste mundo! (pp. 390-392)

Luísa na parte anterior já havia dito que a criada Juliana lhe tinha apanhado uma carta escrita ao primo e que com isso estava perdida, mas Sebastião ainda não percebera até que ponto essa situação estava a influenciar a vida de Luísa. A resposta da amiga está sintetizada em dois nomes que traduzem o duplo espaço psicológico em que ela vive e se sente: “desgraçada” e “vergonha”. Antes de indicar a extorsão financeira, o roubo de indumentária, a mudança de quarto, servindo-se inclusivamente dos finos lençóis da patroa, e que o serviço de casa é feito por ela, insiste primeiro noutro sentimento que usa na sua argumentação com Sebastião para que este a ajude: a vitimização. Para isso, Luísa autocaracteriza-se do seguinte modo: “Acredite, tenho sido bem castigada! O que eu tenho sofrido, Sebastião! ”. E a reação física que tem acentua essa vitimização feita por palavras: “Esteve um momento com os olhos cravados no chão; e agarrando-lhe o braço de repente, com força, as palavras romperam abundantes e precipitadas, como os borbulhões de uma água comprimida que rebenta.” É agora que Luísa faz o rol das maldades de Juliana, sendo que a “infame” no seu discurso inverte os papéis passando ela a ser agora a dona da casa e não Luísa: “Era a dona da casa.” E quem é Luísa agora? Uma criada semelhante a uma escrava: “E trabalho como uma negra.” Daí a vitimização continuar com as frases: “O que eu tenho sofrido!”, “Dizem que estou mais magra, até o Sebastião

reparou.” e “A minha vida é um inferno.” E a vergonha também é de novo reiterada: “Se Jorge soubesse!...”

Juliana é sujeito de visão do quarto onde dormia em casa de Luísa. Neste passo, a criada faz uma descrição das condições miseráveis em que vive e pede que lhe seja atribuído outro quarto com melhores condições:

Daí a dias, uma manhã que Jorge saíra para o ministério, Juliana entrou no quarto de Luísa, e fechando a porta devagarinho, com uma voz muito amável:

— Eu desejava falar à senhora numa coisa.

E começou a dizer - que o seu quarto em cima no sótão era pior que uma enxovia; que não podia lá continuar; o calor, o mau cheiro, os percevejos, a falta de ar, e no inverno a humidade, matavam-na! Enfim, desejava mudar para baixo, quarto dos baús. O *quarto dos baús* tinha uma janela nas traseiras; era alto e espaçoso; guardavam-se ali os oleados de Jorge, as suas malas, os paletós velhos, e veneráveis baús do tempo da avó, de couro vermelho com pregos amarelos.

— Ficava ali como no céu, minha senhora! (p. 318)

A descrição do quarto é bastante minuciosa, sendo realizada em discurso indireto livre, o que aproxima mais o leitor da justiça da visão de Juliana. De facto, o aposento em causa é miserável, como a acumulação de pormenores demonstra.

Genoveva é sujeito de visão sobre a beleza:

— Mas, minha senhora — exclamou Vítor que perdia o seu embaraço, achava facilmente as palavras —, juro-lhe que não há *ela*; desejava bem que houvesse; nada mais sublime que... Mas hesitou, vinha-lhe uma frase literária sobre o amor; receou ser pedante.

— Acabe. Quero saber o que acha sublime.

A sua voz era mais abafada; tinha-se endireitado no sofá, estava muito chegada. Vítor, que sentia o calor da sua pessoa, o aroma da sua pele:

— Há muitas coisas que eu acho sublimes. — E com uma audácia: — A beleza.

— A beleza é toda relativa; assim é possível que haja muita gente que ache aquela senhora com um enfeite escarlate... não me lembra agora o nome dela... muito mais bonita do que eu. (p. 87)

A definição de beleza dada por Genoveva aproxima esta personagem queirosiana à capacidade filosófica do raciocínio abstrato, dos conceitos categoriais relativos, à Lívia machadiana. E isso é reiterado noutras passagens, em que Genoveva mostra o seu carácter opinativo sobre os mais variados assuntos mostrando ser esta uma personagem feminina com amplo leque de interesses. Ou seja, a sua mundivisão é bastante alargada, o que é raro no romance queirosiano. Assim, a protagonista d’A *Tragédia* aborda o hino francês, a “Marselhesa”

Sarrotini olhou-o, pediu a tradução e, reconhecendo naquela pessoa a alma de um patriota, veio abraçá-lo, dar-lhe palmadas nas costas; declarou-lhe ao ouvido que era carbonário.

— Que, então, cante a Mme. Molineux - Rolou: «*Alons enfants de la Patrie*»!

Um entusiasmo rumoreava, apossava-se do poeta Roma, que gritou com voz firme:

— «A Marselhesa», «A Marselhesa»!

Mas Mme. de Molineux interveio. «A Marselhesa», não! Detestava-a. Fez-se um silêncio.

— «A Marselhesa», não. É uma cantiga que detesto. Lembra-me o povo. Outra coisa, outra coisa.

Parecia muito assustada, como se ouvisse uma fuzilaria insurrecta. E veio tomar o braço de Vítor. (pp. 94-95)

Mais uma vez, se confirma através do hino francês, o preconceito burguês (feminino) contra o povo. Genoveva é ainda sujeito de visão da política e da religião:

Às duas horas da manhã, a ceia findara, Madame de Molineux estava esquecida com uma grande conversa com Vítor; tornavam-se expansivos. Vítor dizia-lhe as suas ocupações, as suas simpatias, as suas opiniões.

— U republicano — disse ele.

Ela repreendeu-o brandamente: devia ser pelo seu Rei, pela Religião. A religião é o primeiro dever de um homem bem-educado; não era possível ser-se de sociedade, ter *chic*, sem a religião. (p. 99)

A associação inequívoca da monarquia e da religião à sua educação em tempos em que já existia o Partido Republicano em Portugal (fundado em 1876) reflete a tendência de Eça de Queirós pela continuação da monarquia.

A coprotagonista d’*Os Maias* é sujeito de visão da sua chegada a Lisboa:

E, durante um momento, houve um silêncio. Ela tomara de sobre a mesa, abria lentamente um grande leque negro pintado de flores vermelhas. E Carlos sentia, sem saber porque, uma doçura nova penetrar-lhe no coração. Depois ela falou da sua viagem que fora muito agradável; adorava andar no mar; tinha sido um encanto a manhã da chegada a Lisboa, com um céu azul-ferrete, o mar todo azul também, e já um calorzinho de clima doce... Mas depois, apenas desembarcados, tudo corria desagradavelmente. Tinham ficado mal alojados no Central. «Niniche», uma noite, assustara-os muito com uma indigestão. Em seguida no Porto viera aquele desastre... (p. 361)

Maria Eduarda demonstra pelas suas observações ser uma mulher burguesa, chique, habituada ao conforto, mas sem ser excessivamente *coquette*; pois a sua visão depara-se em pormenores da natureza como a cor do céu de Lisboa ou o “calorzinho de clima doce”.

Carlos da Maia pergunta a Maria Eduarda o que achava de Lisboa:

- E Vossa Excelência, minha senhora, continuou logo Carlos não querendo falar mais do Dâmaso, como acha Lisboa?

Gostava bastante, achava muito bonito este tom azul e branco de cidade meridional... Mas, havia tão poucos confortos!... A vida tinha aqui um ar que ela não pudera perceber ainda - se era de simplicidade ou de pobreza.

- Simplicidade, minha senhora. Temos a simplicidade dos selvagens... Ela riu.

- Não direi isso. Mas suponho que são como os gregos: contentam-se em comer uma azeitona, olhando o céu que é bonito... Isto pareceu adorável a Carlos, todo o seu coração fugiu para ela. Maria Eduarda queixava-se sobretudo das casas, tão faltas de comodidade, tão despidas de gosto, tão desleixadas. Aquela em que vivia fazia a sua desgraça. A cozinha era atroz, as portas não fechavam. Na sala de jantar havia sobre

a parede umas pinturas de barquinhos e colinas que lhe tiravam o apetite...

- Além disso, acrescentou, é um horror não ter um quintal, um jardim, onde a pequena possa correr, ir brincar... (p. 362)

A descrição é feita curiosamente não em discurso direto, em correspondência a Carlos da Maia, optando o narrador pela modalidade do discurso indireto livre. Maria Eduarda centra a sua visão no espaço, primeiro, o exterior, destacando e valorizando a beleza do “tom azul e branco” de Lisboa, essa “cidade meridional” que compara às terras gregas, depois, foca os espaços internos, sendo aí bastante crítica do desconforto das casas lisboetas, e pormenorizando até divisões e respetivos problemas. Só no final da passagem o narrador atribui a Maria Eduarda, para rematar a sua visão de Lisboa, um curto discurso direto, focando também uma visão negativa de falta de um espaço verde para a sua filha Rosa brincar (“é um horror não ter um quintal, um jardim”)

Maria Eduarda é sujeito de visão de Paris, Londres, Itália, livros e arte:

Mas no que diziam não havia intimidades. Falavam de Paris e do seu encanto, de Londres onde ela estivera durante quatro lúgubres meses de inverno, da Itália que era o seu sonho ver, de livros, de coisas de arte. Os romances que preferia eram os de Dickens; e agradava-lhe menos Feuillet, por cobrir tudo de pó de arroz, mesmo as feridas do coração. Apesar de educada num convento severo de Orléans, lera Michelet e lera Renan. De resto não era católica praticante; as igrejas apenas a atraíam pelos lados graciosos e artístico do culto, a música, as luzes, ou os lindos meses de Maria, em França, na doçura das flores de Maio. Tinha um pensar muito recto e muito são - com um fundo de ternura que a inclinava para tudo o que sofre e é fraco. Assim gostava da República por lhe parecer o regime em que há mais solicitude pelos humildes. Carlos provava-lhe rindo que ela era socialista.

- Socialista, legitimista, orleanista, dizia ela, qualquer coisa, contanto que não haja gente que tenha fome! Mas era isso possível? Já Jesus, mesmo, que tinha tão doces ilusões, declarara que pobres sempre os haveria...

- Jesus viveu há muito tempo, Jesus não sabia tudo... Hoje sabe-se mais, os senhores sabem muito mais... É necessário arranjar-se outra sociedade, e depressa, em que não haja miséria. Em Londres, as vezes, por aquelas grandes neves, há criancinhas pelos portais a tiritar, a gemer de fome... É um horror! E em Paris então! É que se não vê senão o boulevard; mas quanta pobreza, quanta necessidade...

Os seus belos olhos quase se enchiam de lágrimas. E cada uma destas palavras trazia todas as complexas bondades da sua alma - como num só sopro podem vir todos os aromas esparsos de um jardim. (pp. 373-374)

Esta longa passagem demonstra a ampla mundivisão de Maria Eduarda, que vai longe em termos de distâncias espaciais, e que é complexa, por abarcar diferentes interesses. Isto é importante para despertar ainda mais o interesse de Carlos por Maria Eduarda na medida em que parecem ser almas gémeas que se encontram e correspondem. Não nos esqueçamos de que Carlos da Maia era também ele um homem culto e viajado.

Capítulo 4 Visão objetal incidindo sobre as personagens femininas romanescas machadianas e queirosianas

4.1 Prolegómenos

No presente capítulo a nossa análise será direcionada para o estudo da visão a que são sujeitas as personagens femininas machadianas e queirosianas. Neste caso específico utilizaremos o termo *visão* enquanto descrição, isto é, caracterização direta que é feita do universo feminino aqui em estudo. Sendo elas objeto de visão essa descrição pode ser feita pelo narrador, por outras personagens do romance, quer femininas quer masculinas, ou por elas mesmas. Como já foi referido este último focalizador será omitido no presente capítulo para não cairmos em repetição. De forma a haver uniformidade de critérios, continua-se a seguir o princípio da proximidade do campo temático em relação à personagem feminina objeto de visão. Concomitantemente será utilizado o termo *visão* enquanto avaliação normativa quando esta é feita de forma mais explícita às personagens femininas em causa.

4.2 Objeto de visão do narrador

Os campos temáticos começam pelos aspetos físicos: pretendemos aferir que personagens femininas romanescas machadianas e queirosianas são objeto de retratos e heterorretratos, estes levados a cabo por personagens masculinas, e quais os focos de interesse físico corporal. Depois veremos se há também retratos e heterorretratos indumentários. Em seguida, a nossa análise incidirá sobretudo no que o narrador, em retratos psicológicos, e as outras personagens masculinas, em heterorretratos psicológicos, destacam nas personagens femininas. Por último, serão objeto de estudo retratos e heterorretratos compósitos. Todos os retratos e heterorretratos serão analisados lado a lado com o espaço social em que as personagens femininas se movem. Ao mesmo tempo, sempre que for pertinente, veremos as avaliações normativas mais explícitas das personagens femininas, seja qual for a temática ou que instância avaliadora em causa.

No que concerne à beleza das coprotagonistas e protagonistas machadianas e queirosianas começamos por analisar a visão objetal de Livia de *Ressurreição*. Esta é objeto de visão do narrador pela primeira vez no terceiro capítulo, num retrato físico corporal desencadeado por a protagonista ser o centro das atenções na festa em casa dos pais de Raquel: “Livia tinha efectivamente um ar de rainha, uma natural majestade, que não era rigidez convencional e afetada, mas uma grandeza involuntária e sua.” (p. 68). Neste curto retrato, o narrador destaca algumas características da coprotagonista que fazem com que esta se evidencie no meio de outras personagens femininas presentes na festa, presentes em expressões como “um

ar de rainha”, “uma natural majestade” e “uma grandeza involuntária e sua”. A estas características, que de facto elevam a presença da viúva, o narrador heterodiegético extradiegético acrescenta a elegância da coprotagonista: “Lívia estava esplêndida de graça e elegância. Nenhuma afetação nem acanhamento; seus movimentos eram a um tempo desembaraçados e modestos.” (p. 70). Neste curto retrato físico destacamos o adjetivo que a caracteriza “esplêndida”, acompanhado pelos nomes “graça” e “elegância”. E o retrato continua, onde os seus movimentos também são caracterizados por uma dupla adjetivação que concretiza uma hipálage remetendo para um retrato compósito: “desembaraçados e modestos”. O retrato físico de Lívia continua a ser feito dias depois da festa, quando recebeu em sua casa a visita de Félix:

Lívia parecia mais bela que das outras vezes. Não só a luz natural dizia melhor com a sua tez, como também a simplicidade do vestuário era para ela um realce. Félix não dissimulou a impressão que lhe causava aquele novo aspecto da moça. Lívia, que, como toda a mulher bela, e posto não fosse vaidosa, sabia mirar-se na fisionomia dos outros, não deixou de perceber a impressão do doutor. (p. 81)

Neste curto retrato físico corporal encontramos novamente um elogio à beleza impar de Lívia, que, segundo o narrador, naquele dia parecia ainda “mais bela” do que “das outras vezes”. O que fazia com que a viúva estivesse ainda mais bonita era um conjunto de fatores: em primeiro lugar, a luz natural que “dizia melhor com a sua tez”; em segundo lugar, a “simplicidade” da indumentária. Esta beleza não passa despercebida a Félix, e Lívia, como é “vaidosa”, que segundo o narrador, é uma característica comum a todas as mulheres bonitas, consegue perceber o impacto que causa no médico. Deste modo, temos nestas passagens uma ênfase explícita da coprotagonista, e isso redundando numa avaliação normativa estética positiva de Lívia que, curiosamente, passa por diversas instâncias avaliadoras, todas concordantes: primeiro, o narrador, depois Félix, ou seja, outra personagem, e depois a própria personagem, Lívia. Esta concordância leva o leitor a não duvidar da avaliação estética feita à personagem feminina.

Tal como Lívia, também a Guiomar machadiana é adjetivada de “bela” num curto retrato: “Demais, a bela Guiomar desde muito tempo deixara o colégio e fora morar com a madrinha.” (p. 17). Neste caso, a avaliação normativa estética positiva é apenas narratorial, mas como o narrador costuma ser uma instância fiável em oitocentos, o leitor alvo recebe esta avaliação como fiável.

A par destas duas protagonistas machadianas, destacadas pelo narrador devido à sua beleza, também encontramos coprotagonistas queirosianas que em retratos físicos corporais são elogiadas pela mesma característica. Caso disso é Amélia, num curto retrato: “Tinha uma filha, a Ameliazinha, rapariga de vinte e três anos, bonita, forte, muito desejada.” (p. 103). Nesta passagem, destacamos os adjetivos “bonita” e “forte” que a caracterizam, e a expressão “muito desejada” que dá carga sensual a Amélia. O adjetivo “forte” deve ser interpretado ao nível dos padrões de beleza da época: “gordura é formosura” porque seria sinónimo de riqueza.

No que diz respeito ao retrato físico corporal, vamos agora deter-nos nos retratos dos olhos e do olhar das coprotagonistas e protagonistas. Sobre estes, afirma Paulo José Valente-Barata:

Os olhos são [...] a própria alma, a extensão da personalidade das personagens, ou seja, aquilo que as definem, descrevem-nas, revelam-nas em sua intimidade. Na obra, os olhos revelam-se a maneira de ter acesso ao que há de mais pessoal daquelas personagens. O olhar representa na literatura e na cultura ocidentais papel central, sempre como elemento desencadeador do desejo, do amor, da sexualidade.⁴¹⁹

Começamos a nossa análise por Livia. Durante uma conversa sobre variadas danças entre Livia e Félix, este defende que a quadrilha francesa e o vestuário moderno são a negação de tudo; porém, Livia não concorda com esta teoria do médico, e o seu protesto é feito, não apenas pelos lábios, como se pode ver pela seguinte passagem: “E o protesto não foi só com os lábios, foi também com os olhos - uns olhos aveludados e brilhantes, feitos para os desmaios de amor.” (p. 72). O retrato feito aos olhos de Livia recorre à dupla adjetivação (“aveludados e brilhantes”) e estes adjetivos imprimem uma avaliação normativa estética positiva narratorial da personagem.

A Capitu machadiana também é objeto de visão do narrador no que concerne aos olhos e ao olhar:

Tinha-me lembrado a definição que José Dias dera deles, “olhos de cigana oblíqua e dissimulada.” Eu não sabia o que era oblíqua, mas dissimulada sabia, e queria ver se podiam chamar assim. Capitu deixou-se fitar e examinar. Só me perguntava o que era, se nunca os vira; eu nada achei extraordinário; a cor e a doçura eram minhas conhecidas. A demora da contemplação creio que lhe deu outra idéia do meu intento; imaginou que era um pretexto para mirá-los mais de perto, com os meus olhos longos, constantes, enfiados neles, e a isto atribuo que entrassem a ficar crescidos, crescidos e sombrios, com tal expressão que... Retórica dos namorados, dá-me uma comparação exata e poética para dizer o que foram aqueles olhos de Capitu. Não me acode imagem capaz de dizer, sem quebra da dignidade do estilo, o que eles foram e me fizeram. Olhos de ressaca? Vá, de ressaca. É o que me dá idéia daquela feição nova. Traziam não sei que fluido misterioso e enérgico, uma força que arrastava para dentro, como a vaga que se retira da praia, nos dias de ressaca. Para não ser arrastado, agarrei-me às outras partes vizinhas, às orelhas, aos braços, aos cabelos espalhados pelos ombros; mas tão depressa buscava as pupilas, a onda que saía delas vinha crescendo, cava e escura, ameaçando envolver-me, puxar-me e tragar-me. Quantos minutos gastamos naquele jogo? Só os relógios do Céu terão marcado esse tempo infinito e breve. A eternidade tem as suas pêndulas; nem por não acabar nunca deixa de querer saber a duração das felicidades e dos suplícios. Há de dobrar o gozo aos bem-aventurados do Céu conhecer a soma dos tormentos que já terão padecido no inferno os seus inimigos; assim também a quantidade das delícias que terão gozado no Céu os seus desafetos aumentará as dores aos condenados do inferno. Este outro suplício escapou ao divino Dante; mas eu não estou aqui para emendar poetas. Estou para contar que, ao cabo de um tempo não marcado, agarrei-me definitivamente aos cabelos de Capitu, mas então com as

⁴¹⁹ Cf. Paulo José Valente-Barata, “Olhos de Capitu Entre as Palavras Oblíquas e Dissimuladas”, in *e-escrita: Revista do Curso de Letras da UNIABEU*, Nilópolis, v. 6, nº 1, jan. - abril, 2015, disponível em: <http://www.uniabeu.edu.br>, consult. 23-03-2015, pp. 190-191.

mãos, e disse-lhe, — para dizer alguma coisa, — que era capaz de os pentear, se quisesse. (pp. 83-84)

Neste passo, o narrador autodiegético extradiegético Bentinho lembra-se da descrição que José Dias tinha feito dos olhos de Capitu, onde impera a dupla adjetivação “oblíqua e dissimulada”. Os adjetivos “oblíqua” e “dissimulada”, associados aos olhos de Capitu, já foram alvo de inúmeros estudos, onde grande parte dos ensaístas assume que a coprotagonista de *Dom Casmurro* é ela própria “oblíqua” e “dissimulada”. Caso disso é o ensaísta Alfredo Pujol, citado por Linda Catarina Gualda, quando afirma: “Capitolina - Capitu, como lhe chamava em família - traz o engano e a perfídia nos olhos cheios de sedução e de graça. Dissimulada por índole, a insídia é nela, por assim dizer, instintiva e talvez inconsciente.”⁴²⁰ Porém, Bentinho, quando vê os olhos de Capitu, não encontra neles as características que lhe tinham sido atribuídas por José Dias, apenas afirma que a “cor e a doçura” já ele conhecia. Estando Bentinho a analisar os olhos da coprotagonista repara que há qualquer coisa de diferente neles, e sem saber como definir os novos olhos de Capitu, acaba por designá-los “olhos de ressaca” o que é uma avaliação normativa estética negativa de Capitu. Na descrição destes novos olhos da coprotagonista que Bentinho vê adjetiva-os de “misterioso” e “enérgico”. Se tivermos em conta o contexto geral da obra somos da opinião de Paulo José Valente-Barata quando afirma:

Capitu, portanto, é dessas personagens cujo olhar permite abarcar todas as características, define a construção dos sentidos que compõem a sua personalidade na obra. Tão marcantes são que parecem ser o suficiente para que Bentinho deles se enamore e neles descubra ou constate a suposta traição.⁴²¹

Em romances queirosianos também encontramos descrições dos olhos das coprotagonistas feitas pelo narrador, como é o caso de Amélia d’*O Crime* e Luísa d’*O Primo*. No que concerne à primeira, veja-se a seguinte passagem:

Amélia tinha parado um pouco embaraçada, olhando para os degraus de cima, onde o pároco ficara, encostado ao corrimão. Respirava fortemente de ter corrido; vinha corada; os seus olhos vivos e negros luziam; e saía dela uma sensação de frescura e de prados atravessados. (p. 133)

Neste retrato físico corporal de Amélia, além de outras características físicas, como o facto de estar “corada”, os olhos são duplamente adjetivados como sendo “vivos” e “negros”. Além disso, o uso da forma verbal “luziam” indica que se destacavam no escuro pela viveza que tinham, embora fossem “negros”. Este retrato físico é valorizador da beleza do olhar de Amélia, avaliação estética positiva reforçada esteticamente pela comparação final “saía dela uma

⁴²⁰ Cf. Linda Catarina Gualda, “Representações do Feminino em *Dom Casmurro*: o Silêncio de Capitu”, in *O Marrare: Revista de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa*, nº 9, p. 94 disponível em: <http://www.omarrare.uerj.br/> (consult. 21-07-2015).

⁴²¹ Cf. Paulo José Valente-Barata, “Olhos de Capitu Entre as Palavras Oblíquas e Dissimuladas”, *Ibidem*, p. 192.

sensação de frescura e de prados atravessados”. Também os olhos de Luísa são objeto de visão do narrador: “Ela riu. Ergueu para ele os seus magníficos olhos castanhos, luminosos e meigos. Jorge enterneceu-se, pôs-lhe sobre as pálpebras dois beijos chilreados.” (p. 11). Nesta passagem, a descrição dos olhos da coprotagonista é, como no caso das anteriores, feita com o recurso da quadrupla adjetivação: “magníficos”, “castanhos”, “luminosos” e “meigos.” Os olhos de Luísa eram tão magníficos que são capazes de enternecer o marido: “Jorge enterneceu-se”. O adjetivo anteposto “magníficos” é aquele que concentra a mais explícita avaliação narrativa eufórica. Por outro lado, o adjetivo “meigos” distancia o retrato de aspetos mais objetivos, como é o caso de “castanhos” e “luminosos”, para o domínio do psicológico, daí que esta hipálage concretiza um mini retrato composto de Luísa a partir do olhar. É interessante notar que num total de dez personagens femininas coprotagonistas e protagonistas, apenas quatro delas sejam objeto de visão do narrador no que toca à descrição dos olhos, o que é de admirar se tivermos em conta as máximas de Leonardo da Vinci e de Edgar Allan Poe, segundo o quais, respetivamente “Os olhos são a janela da alma e o espelho do mundo” e “Os olhos são as janelas para a alma”.

Além da descrição dos olhos feita pelo narrador, o olhar de Lívia também não ficou esquecido:

Lívia escutara-o enlevada, e a sua resposta foi mais eloquente que a declaração do doutor; estendeu-lhe a mão trêmula e fria, e embebeu nos olhos dele um longo olhar de agradecimento e felicidade. (p. 86)

Neste passo, o olhar de Lívia está descrito como sendo de “agradecimento” e “felicidade” pelo amor de Félix o que valoriza em termos normativos ético-políticos a personagem. Além disso, aparece ainda o pormenor da mão “trêmula e fria” causado pela declaração do médico. Também a protagonista d’*A Mão e a Luva* não tem os olhos descritos como as anteriores, mas o olhar de Guiomar é objeto de visão do narrador:

Guiomar corara deveras; mas era a altivez e o pundonor ofendido que lhe falavam no rosto. Olhou fria e longamente para a inglesa, com um desses olhares, que são, por assim dizer, um gesto da alma indignada. O que a irritava não era a alusão, que não valia muito, era a pessoa que a fazia, - inferior e mercenária. (p. 52)

Nesta passagem sobre Guiomar, o narrador salienta a reação da protagonista à alusão que Mrs. Oswald faz sobre o facto de Guiomar gostar da adoração que Estevão tem por ela. A protagonista sente-se ofendida com esta observação da inglesa, visível pelas proposições “corara deveras” e “era a altivez e o pundonor ofendido que lhe falavam no rosto.” É a ofensa sentida por Guiomar em relação às palavras da inglesa que desencadeia o olhar da protagonista que ocupa o maior espaço narrativo. O olhar de Guiomar, nesse momento, era frio, sinal da alma indignada. Este retrato físico, forma assim um retrato sinalético, termina com a verdadeira razão deste olhar: Mrs. Oswald é considerada “inferior” e “mercenária” em relação a Guiomar.

No que concerne à descrição do cabelo das coprotagonistas e protagonistas feita pelo narrador, aquele é por vezes associado a outras características físicas, tanto em Machado como em Eça. Caso disso é Capitu, que, numa passagem de quase uma página, tem os cabelos evidenciados desta forma:

Capitu deu-me as costas, voltando-se para o espelhinho. Peguei-lhe dos cabelos, colhi-os todos e entrei a alisá-los com o pente, desde a testa até as últimas pontas, que lhe desciam à cintura. Em pé não dava jeito: não esquestes que ela era um nadinha mais alta que eu, mas ainda que fosse da mesma altura. Pedi-lhe que se sentasse. [...] Sentou-se. "Vamos ver o grande cabeleireiro", disse-me rindo. Continuei a alisar os cabelos, com muito cuidado, e dividi-os em duas porções iguais, para compor as duas tranças. Não as fiz logo, nem assim depressa, como podem supor os cabeleireiros de ofício, mas devagar, devagarinho, saboreando pelo tato aqueles fios grossos, que eram parte dela. O trabalho era atrapalhado, às vezes por desazo, outras de propósito para desfazer o feito e refazê-lo. Os dedos roçavam na nuca da pequena ou nas espáduas vestidas de chita, e a sensação era um deleite. Mas, enfim, os cabelos iam acabando, por mais que eu os quisesse intermináveis. Não pedi ao Céu que eles fossem tão longos como os da Aurora, porque não conhecia ainda esta divindade que os velhos poetas me apresentaram depois; mas, desejei penteá-los por todos os séculos dos séculos, tecer duas tranças que pudessem envolver o infinito por um número inominável de vezes. Se isto vos parecer enfático, desgraçado leitor, é que nunca penteastes uma pequena, nunca pusestes as mãos adolescentes na jovem cabeça de uma ninfa... Uma ninfa! Todo eu estou mitológico. [...] Não quis, não levantou a cabeça, e ficamos assim a olhar um para o outro, até que ela abrochou os lábios, eu descí os meus, e... Grande foi a sensação do beijo; Capitu ergueu-se, rápida, eu recuei até à parede com uma espécie de vertigem, sem fala, os olhos escuros. Quando eles me clarearam, vi que Capitu tinha os seus no chão. Não me atrevi a dizer nada; ainda que quisesse, faltava-me língua. (pp. 85-86)

Neste passo a primeira característica que sobressai é o comprimento do cabelo de Capitu, bem evidenciada na frase “desde a testa até as últimas pontas, que lhe desciam à cintura”. O comprimento do cabelo da coprotagonista assume aqui grande importância, pois é essa característica que permite Bentinho demorar a penteá-los, logo, a passar mais tempo em contacto físico com Capitu como patenteia a frase: “Os dedos roçavam na nuca da pequena ou nas espáduas vestidas de chita, e a sensação era um deleite.” Embora a passagem seja toda dedicada ao cabelo de Capitu, este é apenas descrito objetivamente através do adjetivo “grossos”, ou seja, ficamos apenas a saber que o cabelo da coprotagonista é comprido e grosso. No entanto, o cabelo de Capitu aparece aqui com o intuito da proximidade da coprotagonista com Bentinho que termina no primeiro beijo deles. E daí a alusão mitológica que preenche a segunda parte desta descrição. A caracterização de Capitu como uma ninfa (em frase adjetiva exclamativa) explicita a sensualidade desta sequência. Não nos esqueçamos do simbolismo erótico do cabelo feminino. Assim, o cabelo fica na memória de Bentinho associado ao primeiro beijo com Capitu, como se pode ver na passagem seguinte:

Deixei-os, a pretexto de brincar, e fui-me outra vez a pensar na aventura da manhã. Era o que melhor podia fazer, sem latim, e até com latim. Ao cabo de cinco minutos, lembrou-me ir correndo à casa vizinha, agarrar

Capitu, desfazer-lhe as tranças, refazê-las e concluí-las daquela maneira particular, boca sobre boca. É isto, vamos, é isto... Idéia só! idéia sem pernas! As outras pernas não queriam correr nem andar. Muito depois é que saíram vagarosamente e levaram-me à casa de Capitu. Quando ali cheguei, dei com ela na sala, na mesma sala, sentada na marquesa, almofada no regaço, cosendo em paz. Não me olhou de rosto, mas a furto e a medo, ou, se preferes a fraseologia do agregado, oblíqua e dissimulada. As mãos pararam, depois de encravada a agulha no pano. Eu, do lado oposto da mesa, não sabia que fizesse; e outra vez me fugiram as palavras que trazia. Assim gastamos alguns minutos compridos, até que ela deixou inteiramente a costura, ergueu-se e esperou-me. Fui ter com ela, e perguntei se a mãe havia dito alguma coisa; respondeu-me que não. A boca com que respondeu era tal que cuidou haver-me provocado um gesto de aproximação. Certo é que Capitu recuou um pouco. (p. 93)

Depois do beijo entre Capitu e Bentinho, este volta a casa da coprotagonista e encontra-a a cozer descansada, sentimento que se opõe ao dele, o alvoroço de não conseguir deixar de pensar no cabelo de Capitu e no beijo. Quando Bentinho chega a casa de Capitu, esta não o olha de frente, mas a “furto e a medo”, ou de como é enfatizado pela redundância, forma “oblíqua e dissimulada”.

Luísa d’*O Primo* também é objeto de visão do narrador no que concerne ao seu cabelo:

Luísa bordava, calada; a luz do candeeiro, abatida pelo abajur, dava aos seus cabelos tons de um louro quente, resvalava sobre a sua testa branca como sobre um marfim muito polido. (p. 43)

Nesta passagem, de três linhas, a luz do candeeiro faz com que os cabelos da coprotagonista se destaquem, uma vez que lhes dava “tons de um louro quente” que contrastavam com a brancura da testa da coprotagonista, comparada a “um marfim muito polido”. O adjetivo “quente” pode ser interpretado à luz da economia da diegese como um indício da sensualidade que a vinda de Basílio despertará nesta personagem feminina. Além do cabelo de Luísa, o narrador, noutra descrição físico-corporal, de sete linhas, destaca o pé da coprotagonista, mas pela focalização desta última:

Luísa espreguiçou-se. Que seca ter de se ir vestir! Desejaria estar numa banheira de mármore cor-de-rosa, em água tépida, perfumada, e adormecer! Ou numa rede de seda, com as janelas cerradas, embalar-se, ouvindo música! Sacudiu a chinelinha; esteve a olhar muito amorosamente o seu pé pequeno, branco como leite, com veias azuis, pensando numa infinidade de coisinhas: - em meias de seda que queria comprar, no farnel que faria a Jorge para a jornada, em três guardanapos que a lavadeira perdera... (p. 11)

Nesta passagem, a ociosidade de Luísa está bem presente, como se pode verificar pela forma verbal “espreguiçou-se” e pela frase “Que seca ter de se ir vestir!” os próprios desejos da coprotagonista estão ligados ao ócio, como se pode deduzir das frases “Desejaria estar numa banheira de mármore cor-de-rosa, em água tépida, perfumada, e adormecer!” e “Ou numa rede de seda, com as janelas cerradas, embalar-se, ouvindo música!”, além da ociosidade é ainda

destacado o pé, que Luísa tinha tirado da “chinelinha”, e para o qual ela dirige o seu olhar: “este a olhar muito amorosamente o seu pé pequeno”. Todos os elementos descritos do pé enfatizam a beleza estética do mesmo, numa autoavaliação valorativa, já que é Luísa que observa o membro do seu corpo. De acordo com os padrões estéticos da época, tratava-se de um pé muito elegante porque é pequeno (daí o diminutivo “chinelinha” e o adjetivo “pequeno”) - lembramo-nos da história do sapatinho de cristal de Cinderela -, e muito branco, sinal de pertença social a uma elite económico-social que dispensa o trabalho (ao sol), onde a comparação valorativa “branco como leite” e a insistência nas “veias azuis” que, cromática e impressionisticamente, se destacam.

laiá também tem um retrato físico corporal onde, entre outras características físicas, encontramos qualificados os cabelos e os olhos:

Depois, beijava-a, tirava-lhe o chapelho, que cobria os cabelos acastanhados e lhe tapava parte da testa rosada e fina; beijava-a outra vez, mas então nos cabelos e nos olhos, — os olhos, que eram claros e filtravam uma luz insinuante e curiosa. Contava onze anos e chamava-se Lina. O nome doméstico era laiá. No colégio, como as outras meninas lhe chamassem assim, e houvesse mais de uma com igual nome, acrescentavam-lhe o apelido de família. Esta era laiá Garcia. Era alta, delgada, travessa; possuía os movimentos súbitos e incoerentes da andorinha. A boca desabrochava facilmente em riso, — um riso que ainda não toldavam as dissimulações da vida, nem ensurdeciam as ironias de outra idade. (p. 18)

Neste passo, de dez linhas é feito um retrato físico de laiá que começa por qualificar os cabelos da protagonista com o adjetivo “acastanhados” que lhe tapavam uma parte da testa descrita através da dupla adjetivação “rosada e fina”. Os olhos de laiá apresentados pelo adjetivo “claros”, “filtravam uma luz insinuante e curiosa”. Este retrato continua quando o narrador a descreve através da tripla adjetivação “alta, delgada, travessa”. Os movimentos de laiá são descritos pela dupla adjetivação “súbitos e incoerentes” e pela identificação metafórica à “andorinha”. Por fim, a boca é destacada com uma avaliação normativa muito favorável da parte do narrador: nela “ainda não toldavam as dissimulações da vida, nem ensurdeciam as ironias de outra idade”. Eticamente, a visão desta personagem feminina é, pois, positiva, mediante o recurso a um retrato físico sinalético.

Maria Eduarda d’Os *Maías* também é objeto de visão do narrador no que concerne ao sorriso:

- Que linda cadelinha Vossa Excelência tem, minha senhora disse ele, quando Maria Eduarda se tornou a sentar, e pondo já nestas palavras simples, ditas a sorrir, um acento de ternura. Ela sorriu também com um lindo sorriso, que lhe fazia uma covinha no queixo, dava uma doçura mais mimosa às suas feições sérias. E alegremente, batendo as palmas, chamando para dentro do biombo: - «Niniche»! estão-te a fazer elogios, vem agradecer! (pp. 355-356)

Em seis linhas, o narrador faz um retrato físico de Maria Eduarda onde destaca o sorriso, adjetivado de “lindo”, que lhe mudava as feições da cara, como se pode ver pelas expressões: “fazia uma covinha no queixo” e “dava uma doçura mais mimosa às suas feições sérias”. Novamente, tal como o olhar, o sorriso é um indicador sinalético de características psicológicas das personagens femininas, neste caso, a “doçura” que em termos de avaliação normativa ética é favorável a Maria Eduarda.

Genoveva d’A *Tragédia* é objeto de visão do narrador:

Estava um pouco caída na cadeira, as mãos estendidas no regaço, sustendo o leque fechado. Tinha as mãos finas, brancas, mas fortes, como desenvolvidas pelo hábito das rédeas e pela atividade dos costumes. (p. 20)

Neste retrato físico corporal, de apenas três linhas, o narrador dá relevo às mãos de Genoveva, que estavam “estendidas no regaço”. A descrição das mãos da protagonista é feita com recurso à tripla adjetivação “finas, brancas, mas fortes”. A brancura das mãos de Genoveva aproxima-se da brancura da testa e do pé de Luísa. A conjunção adversativa “mas” merece uma análise própria: a finura e a brancura das mãos (e não só) são características físicas valorizadas na mulher oitocentista como sinónimo de requinte e fragilidade. Esta última característica era normativamente associada ao pólo positivo em termos estéticos e éticos no género feminino. Ou seja, a feminidade passava pela fragilidade. Daí que a conjunção “mas” tenha lógica neste contexto, indicando que, no caso de Genoveva, a brancura e a firmeza das mãos não correspondia à fragilidade, mas à força. São o indício de uma mulher vivida. Mais adiante, esta personagem volta a ser objeto de visão do narrador no que toca a aspetos físicos corporais:

Genoveva, com o colo nu, os braços nus, sentada na cama, era de uma brancura admirável; a pele bem tratada, habituada às abluções de leite, de água gelada, de uma frescura destemida igual à da camélia, absorvia a luz; deixando as pernas resvalar numa redondeza, com o brilho de uma claridade de marfim polido; os seus braços eram finos, vigorosos, com um ar marmóreo e escultural, tendo no tom uma doçura láctea e na musculatura um vigor sensual. O pescoço, soberbo, cheio, tinha uma nobreza, e os dois globos dos seus seios, que a camisinha descobria, tinham, num desenvolvimento abundante, a firmeza rija das linhas virginais. (p. 44)

Este retrato físico corporal, de nove linhas, aproxima-se do de Iaiá pela completude do mesmo em relação aos outros. A brancura da pele de Genoveva volta a ser destacada e adjetivada de “admirável”. O narrador valoriza-o como se pode ver pelas expressões “pele bem tratada”, “habituada às abluções de leite”, “de água gelada”, e “uma frescura destemida igual à da camélia”. As pernas de Genoveva são redondas e brancas, como se pode ver pela metáfora “com o brilho de uma claridade de marfim polido”. A metáfora da brancura da pele de Genoveva identifica o marfim polido que já tinha sido usado *ipsis litteris* n’*O Primo* para descrever a brancura da pele de Luísa. Os braços de Genoveva são descritos cruzando dois

semas, a elegância e o vigor, que à época não eram habitualmente combináveis, como se viu acima. Por isso, há por um lado expressões ou vocábulos associadas à delicada elegância como “brancura admirável”, “pele bem tratada”, “abluções de leite”, “frescura”, “camélia”, “brilho”, “finas”, “doçura láctea”, “camisinha”, “virginais”. Mas depois há todo outro conjunto de expressões ou vocábulos que inserem o sema no vigor: “água gelada”, “destemida”, “marfim”, “vigorosos”, “marmóreo”, “escultural”, “musculatura”, “sensual”, “soberbo”, “cheio”, “nobreza”, “globos”, “firmeza rija”. O objetivo é antecipar a complexidade desta personagem. A brancura volta a ser utilizada para descrever a cor dos braços da coprotagonista comprovada pela expressão “doçura láctea” e sugerida numa das cores mais prementes das camélias, flor utilizada neste retrato físico corporal de Genoveva, nos elementos pele, pernas, braços, pescoço e seios, perpassado de sensualidade e até de sexualidade. A pormenorização do mesmo, como não houve outro no que concerne apenas aos aspetos físicos corporais das coprotagonistas e protagonistas, explica-se talvez como forma de legitimar o interesse de Victor por uma mulher mais velha.

No que concerne às personagens femininas secundárias machadianas e queirosianas muitas são dotadas de descrições físicas corporais. A primeira, que apresentamos é a de Raquel de *Ressurreição*. Raquel é objeto de visão do narrador heterodiegético extradiegético assim que aparece no romance. A instância narrativa aproveita o facto de Félix ir chamar a filha do coronel para dançar, durante a festa em casa dos pais desta, e faz um retrato físico que depressa passa para a focalização de Félix, pois é a sua visão deslumbrada de Raquel que “produz” a descrição. Assim, o retrato físico, oscila subitamente para um heterorretrato físico, ambos normativamente positivos de Raquel:

Félix apenas se achou livre, foi buscar a filha do coronel, interessante criança de dezasseis anos, figura delgada, rosto angélico, formas graciosas, toda languidez e eflúvios. Era uma dessas mulheres que fazem o mesmo efeito que um vaso de porcelana fina: toca-se-lhes com medo de as quebrar. Raquel era seu nome; tinha grandes pretensões a mulher, que lhe não ficavam mal naquela idade de transição; mas o que Félix lhe achava melhor era justamente o seu aspecto de criança, mal disfarçado pela formação do seio. Como caráter, fazia-lhe a mãe grandes elogios, e eram fundados, posto fossem de mãe. Raquel aceitou o convite. Félix passou-lhe o braço à roda da cintura, e ela estremeceu da cabeça aos pés; depois entregou-se-lhe toda com aquele abandono que a valsa prescreve ou permite, e voaram pela sala no turbilhão geral. A agitação coloriu um pouco as faces da moça, comumente descoradas. (p. 67)

Neste retrato, o narrador começa por situar Raquel numa faixa etária “interessante criança de dezasseis anos” que à época era considerada uma idade casadoira. Os adjetivos “delgada”, “angélico”, e “graciosas” são todos esteticamente valorativos. Remata-se esta enumeração afirmando que a filha do coronel é “toda languidez e eflúvios”. Atentemos no adjetivo “angélico”, que qualifica o rosto da moça, pois este pode ser entendido, no contexto geral da obra, como um prenúncio da sua personalidade, uma vez que Raquel ajuda a rival Livia a ficar com o objeto do seu amor, mesmo estando aquela também apaixonada pelo médico,

tanto que a protagonista chega mesmo a considerá-la uma heroína⁴²². Veja-se o passo apresentado abaixo:

As duas moças encaram-se comovidas; a diferença era que Raquel pôde ocultar melhor o seu abalo do que a viúva. Essa vitória da donzela sobre si mesma fez redobrar a admiração da rival. Estendeu-lhe a delicada intenção, e agradeceu-lha na primeira ocasião que se lhe deparou.
- Sei tudo, acrescentou Lúvia; sei da tua carta, que foi a chave com que de novo se me abriram as portas da fortuna. Eu não sei se poderia ser tão heróica como tu. (p. 142)

A avaliação normativa de Raquel não poderá ser mais clara, pois, no que concerne à intencionalidade autoral: Machado de Assis, através desta heteroavaliação normativa, explica como quer que Raquel seja vista pelo leitor: uma heroína.

O retrato físico corporal continua, e a delicadeza de Raquel suscita a comparação ética e esteticamente valorativa à época: “toca-se-lhes com medo de as quebrar.” Aos dezassete anos Raquel encontrava-se na transição da idade juvenil para a idade adulta, como refere o narrador, mas a filha do coronel já ambicionava ser mulher. Porém, Félix, objeto de seu amor, achava graça ao ar de criança que Raquel ainda tinha, só disfarçado pelo peito que se encontrava em formação, uma vez que este é um dos símbolos da idade adulta da mulher. Assumimos, por isso, que a filha do coronel já era mais mulher do que criança. Este retrato físico corporal termina com a referência à cor das faces de Raquel, por norma “descoradas”, como se depreende pela utilização do advérbio de modo “comummente”; no entanto, o movimento da dança com Félix fez com que as faces da filha do coronel ganhassem cor, sinal do seu enleio amoroso e não apenas do empenho físico. O retrato físico corporal de Raquel altera-se completamente quando esta fica doente:

Raquel ouviu este diálogo com um sorriso triste que parecia ainda mais triste naqueles lábios sem cor. Estava extremamente pálida e magra; os olhos, agora que o fogo da febre se apagara neles pareciam amortecidos e fundos. Ainda assim, não perdera ela a sua natural gentileza. Mais: a própria morbidez do aspecto como que lhe dava realce maior. (p.112)

Nestas cinco linhas, o retrato físico corporal de Raquel muda radicalmente em função da doença. O sorriso daquela é adjetivado de “triste” (vocábulo reiterado na frase), salientando oximoricamente a palidez dos lábios. A filha do coronel é descrita pelo narrador a partir destes dois eixos/adjetivos “pálida e magra”. Os mesmos contrastam com a “figura delgada” e as “formas graciosas” cataforizada na diegese. Os olhos de Raquel aparecem duplamente adjetivados como “amortecidos e fundos”, salientando a morbidez da personagem. Porém, e é neste aspeto que se encontra o interesse da passagem, a “natural gentileza” da filha do coronel não se altera com a doença: afirma o narrador, “como que lhe dava realce maior”.

⁴²² Cf. Sandra Cristina Fernandes Moraes, “Representações Femininas em *Ressurreição*, de Machado de Assis, e *O Crime do Padre Amaro*, de Eça de Queirós”, in Cristina Costa Vieira, Paulo Osório e José Henrique Manso (coord.), *Portugal - Brasil - África: Relações Históricas, Literárias e Cinematográficas*, Covilhã, Universidade da Beira Interior, 2014, p. 334.

A governanta d'A *Mão e a Luva* também é objeto de visão do narrador no que concerne às suas características físicas corporais:

Interrompeu-as uma mulher de quarenta e quatro a quarenta e cinco anos, alta e magra, cabelo entre louro e branco, olhos azuis, asseadamente vestida, a Senhora Oswald - ou mais britanicamente, Mrs. Oswald - dama de companhia da baronesa, desde alguns anos. (p. 34)

Este curto retrato de Mrs. Oswald é feito quando aquela é cataforizada no romance, que só acontece no quarto capítulo. Afirma Rodrigo Silva Trindade sobre a governanta da baronesa: "Mrs. Oswald entra em cena no quarto capítulo do romance, sob o rótulo de *Latet anguis*, "serpente escondida" em latim, o que anuncia seu modo de ação no espaço do romance."⁴²³ O retrato físico de Mrs. Oswald é de facto curto. Neste, o narrador identifica-a como uma mulher cuja idade ele não sabe ao certo, mostrando, pois, uma rara não onisciência. Calcula apenas que ronda os quarenta e quatro ou quarenta e cinco anos, o que se enquadra perfeitamente na definição de governanta dada pelo autor suprarreferido: "governanta é uma mulher com mais experiência - geralmente uma senhora com mais de quarenta anos"⁴²⁴. A descrição do cabelo de Mrs. Oswald depende da dupla adjetivação "louro e branco", dos olhos apenas dá a cor: "azuis". Quanto à indumentária, o narrador só refere que estava asseada. Nesta passagem aparece a indicação da nacionalidade da governanta, primeiro é apresentada como "Senhora Oswald", e o nome próprio da personagem denuncia as suas raízes anglo-saxónicas; depois, através do advérbio de modo "britanicamente", passa a tratá-la por Mrs. Oswald. Esta descrição é muito objetiva, não havendo argo de elogios ou censuras por parte do narrador, a comentários subjetivos do foro psicológico.

Em Eça também há uma criada que não passa despercebida ao olho do leitor, Juliana. Na realidade, o paralelo que existe entre Mrs. Oswald e Juliana reside no facto de ambas pertencerem à classe trabalhadora, a primeira como governanta, função muito característica das mulheres inglesas à época, a segunda como criada de dentro, além de outras funções que acumula, como o de engomadeira, tarefa importante no decorrer da diegese. Atesta Sonia Mara Ruiz Brown: "Até mesmo o fato de ser dado a Juliana, além de outras funções domésticas, o de engomadeira é de capital importância, pois dela depende a aparência e o asseio de Luísa, qualidades que o primo e amante muito apreciava."⁴²⁵ Além dos aspetos suprarreferidos, Mrs. Oswald e Juliana têm ainda em comum a pouca diferença de idade e características necessárias às funções que se desempenham, como serem solteiras, não terem filhos e dormirem em casa dos patrões. Já as idiosincrasias são várias, uma vez que Mrs. Oswald tem um estatuto de governanta e não simples criada, para além de axiologicamente, não chegar à maldade extrema de Juliana, mesmo quando tenta levar Guiomar a fazer o que ela pretendia para cair nas boas

⁴²³ Cf. Rodrigo Silva Trindade, "Chávenas à Brasileira: a Governanta Inglesa no Romance *A Mão e a Luva*, de Machado de Assis", p. 90.

⁴²⁴ Cf. *Ibidem*, p. 89.

⁴²⁵ Cf. Sonia Mara Ruiz Brown, *Um Olhar sobre as Serviçais Domésticas na Literatura Portuguesa*, p. 58.

graças da baronesa. Já Juliana é capaz de fazer tudo para ter uma vida melhor, ou seja, indiretamente é caracterizada como maquiavélica. Veja-se a passagem abaixo apresentada:

Houve um ruído domingueiro de saias engomadas. Juliana entrou, arranjando nervosamente o colar e o broche. Devia ter quarenta anos e era muitíssimo magra. As feições, miúdas, espremidas, tinham a amarelidão de tons baços das doenças de coração. Os olhos grandes, encovados, rolavam numa inquietação, numa curiosidade, raiados de sangue, entre pálpebras sempre debruadas de vermelho. Usava uma cuia de retrós imitando tranças, que lhe fazia a cabeça enorme. Tinha um tique nas asas do nariz. E o vestido chato sobre o peito, curto da roda, tufado pela goma das saias - mostrava um pé pequeno, bonito, muito apertado em botinas de duraque com ponteiros de verniz. (p. 10)

Nestas dez linhas, o narrador faz um retrato físico corporal e indumentário da antagonista de Luísa. A primeira característica que sobressai é a adjetivação das saias que Juliana enverga como “ruído domingueiro” e “saias engomadas”. A hipálage em “domingueiro” é pertinente pois dá a visão de restrição, típica das classes populares oitocentistas, do uso da melhor indumentária apenas ao domingo. “domingueiro” marca de imediato a pertença de classe de Juliana. Assim que entra na sala arranja o colar e o broche, o que mostra uma certa vaidade da criada, ação descrita com recurso ao advérbio de modo “nervosamente”, este advérbio dá ao leitor uma característica psicológica de Juliana - o nervosismo. No que concerne ao retrato físico corporal, sabemos que tem quarenta anos e pelo uso do adjetivo *muito* no grau superlativo absoluto sintético (“muitíssimo”) é descrita como sendo exageradamente magra (outro adjetivo utilizado para a descrever). As feições são duplamente adjetivadas de “miúdas” e “espremidas”, além da cor amarela típica das doenças cardíacas. Os olhos também são duplamente adjetivados de “grandes” e “encovados”, e deixam transparecer uma das características mais marcantes de Juliana - a curiosidade -, bem patente na frase: “rolavam numa inquietação, numa curiosidade, raiados de sangue, entre pálpebras sempre debruadas de vermelho”. É esta curiosidade da criada de Luísa e Jorge que a vai levar a descobrir as cartas trocadas entre a patroa e o primo e amante Basílio. O cabelo é usado em “cua de retrós” para imitar tranças. Porém, este penteado desfavorece esteticamente a cabeça de Juliana descrita, como “enorme”. Outra característica física da criada de Luísa destacada é o tique que tem nas asas do nariz, certamente devido ao nervosismo. No meio destas características físicas corporais pejorativas de Juliana, que a torna uma personagem caricatural, grotesca, surge a descrição do pé, duplamente adjetivado de “pequeno” e “bonito”, deixado ver pelo vestido largo no peito, curto e “tufado pela goma das saias” que Juliana enverga. O pé da criada está metido “em botinas de duraque com ponteiros de verniz”. Este retrato físico de Juliana, onde a fealdade do corpo e da indumentária contrastam com a beleza do pé, é antitético. Mas o conjunto é disforme, ou seja, o leitor fica com uma avaliação normativa estética negativa global de Juliana. A criada volta a ser objeto de visão do narrador quando pede autorização a Luísa para ir ao médico:

A porta do quarto rangeu devagarinho.
— Que é?

A voz de Juliana, plangente, disse:

- A senhora dá licença que eu vá logo ao médico? Vá, mas não se demore. Puxe-me essa saia atrás. Mais. O que é que você tem?
- Enjoos, minha senhora, peso no coração. Passei a noite em claro. Estava mais amarela, o olhar muito pisado, a face envelhecida. Trazia um vestido de merino preto escoado, e a cuia da semana de cabelos velhos. (p. 55)

Neste fragmento, de oito linhas o narrador descreve Juliana com tons de doença, como estando mais amarela, o olhar “muito pisado”, e a face é adjetivada de “envelhecida”. Juliana enverga um vestido “de merino preto escoado”, os cabelos são adjetivados de “velhos”. A reiteração do tema da velhice em “envelhecida” e “velhos” reforça a debilidade de Juliana na sequência em causa.

O retrato físico de Juliana continua na passagem seguinte:

Sorri com os seus dentes amarelados. O caldo que Joana deitava na malga branca com um vapor cheiroso, cheio de hortaliça dava-lhe uma alegria gulosa. Estendeu os pés, recostou-se, feliz, na boa sensação da tarde quente e luminosa, entrando largamente pelas duas janelas abertas. (p. 81)

Nesta passagem, de quatro linhas, o narrador destaca os dentes de Juliana que adjetiva de “amarelos”. Outra característica da criada de Luísa salientada é a gulodice: “dava-lhe uma alegria gulosa”. E estas características fazem desde os primeiros capítulos do romance que não se interprete axiologicamente Juliana como uma vítima da exploração burguesa da Luísa, pelo contrário. Joana é a cozinheira em casa de Luísa e Jorge, que aparece no capítulo III associada a Juliana. Embora sejam as duas criadas em casa de Luísa e Jorge, ambas diferem e, conquanto o relevo diegético de personagem secundária caiba às duas, Joana não assume na narrativa a mesma importância que Juliana. A cozinheira é assim descrita pelo narrador:

Era uma rapariga muito forte, com peitos de ama, o cabelo como azeviche, todo lustroso do óleo de amêndoas doces. Tinha a testa curta de plebeia teimosa. E as sobrancelhas cerradas faziam-lhe parecer o olhar mais negro. (p. 56)

Através desta passagem vemos que os retratos físicos corporais da Joana e Juliana são antitéticos, pois a cozinheira ainda era nova e a criada de dentro já tinha um aspeto de velha. O cabelo da primeira é adjetivado de “lustroso” enquanto o de Juliana é “velho”. Os peitos de Joana são metaforicamente identificados aos de uma ama, contrastando com os seios pequenos de Juliana. As diferenças entre as duas empregadas não se ficam pelo aspeto físico corporal, pois elas também se opõem no que toca à personalidade. A descrição sinalética da testa é curiosa e mostra a visão narratorial (e conjecturamos dizer, autoral) da plebe do ponto de vista dos escritores burgueses: “testa curta de plebeia teimosa”. Uma sociedade classista e elitista, pois que vê na testa curta das mulheres plebeias um sinal de teimosia. As “sobrancelhas cerradas” provavelmente acentuam essa impressão. Apesar das diferenças entre Joana e Juliana, ambas foram construídas “dentro do quadro histórico-social da sua época: são solteiras, não têm filhos,

vivem na casa dos patrões, são pouco instruídas e trabalham em casa de pessoas que procuram reconhecimento social”⁴²⁶. Mas Joana não é frustrada nem maquiavélica como Juliana. Além disso, é uma defensora de Luísa, algo bem presente no capítulo XII, quando bate em Juliana para defender a patroa. Joana distancia-se, pois de Juliana. Atesta Sonia Mara Ruiz Brown:

Evidencia-se, na elaboração dessa personagem secundária [Joana], uma concepção que os positivistas e materialistas do século XIX ignoraram, que além dos fatores hereditários, sociais e culturais há a pessoa, que não é mero resultado desses fatores. A pessoa é livre, mesmo sofrendo todos os influxos, pode reagir surpreendentemente; a pessoa é única, não é regida pelo determinismo. A ação servilmente, altruísta de Joana distancia-se do que, pela explicação determinista, se deveria esperar e aproximar-se daquilo que a sabedoria popular portuguesa [...] percebera: “cada um dá conforme sua pessoa.”⁴²⁷

E assim, as diferentes visões axiológicas de Joana e de Juliana n’*O primo Basílio* mostram que Eça encara a possibilidade de haver diferentes tipos de mulheres criadas, mesmo que sujeitas aos mesmos fatores determinísticos.

A personagem secundária Eugénia de *Helena* também é alvo de um retrato físico corporal:

Mal o avistou de longe, desceu Eugénia à porta do jardim. O chapelinho de palha, de abas largas, que lhe protegia o rosto dos raios do sol, — eram três horas da tarde, — tornava mais bela a figura da moça. Eugénia era uma das mais brilhantes estrelas entre as menores do céu fluminense. Agora mesmo, se o leitor lhe descobrir o perfil em camarote de teatro, ou se a vir entrar em alguma sala de baile, compreenderá, — através de um quarto de século, — que os contemporâneos de sua mocidade lhe tivessem louvado, sem contraste, as graças que então alvoreciam com o frescor e a pureza das primeiras horas. Era de pequena estatura; tinha os cabelos de um castanho escuro, e os olhos grandes e azuis, dois pedacinhos do céu, abertos em rosto alvo e corado; o corpo, levemente rarefeito, era naturalmente elegante; mas se a dona sabia vestir-se com luxo, e até com arte, não possuía o dom de alcançar os máximos efeitos com os meios mais simples. (p. 25)

Neste passo, de quase meia página, Eugénia é logo ao início adjetivada de “bela”. Esta valorização estética é enfatizada pelo chapéu de palha que trazia para se proteger do sol. A seguir, a metáfora evidencia ainda mais a beleza de Eugénia, numa clara avaliação estética narratorial eufórica: “Eugénia era uma das mais brilhantes estrelas entre as menores do céu fluminense.”

A adjetivação é crucial neste retrato valorativo de Eugénia, bastante pormenorizado nos aspetos físicos: “pequena”; “escuro” (cabelo); “grandes e azuis” (os olhos), metaforicamente associados ao céu, “alvo e corado” (o rosto); “rarefeito” (o corpo). O narrador enfatiza a descrição usando o advérbio de modo “naturalmente” a descrição física corporal com a alusão da elegância natural de Eugénia. No que diz respeito à indumentária, o narrador salienta que a filha

⁴²⁶ Cf. *Ibidem*, p. 62.

⁴²⁷ Cf. *Ibidem*, p. 66.

de Dr. Camargo tinha um gosto luxuoso, como se pode ver pela expressão “sabia vestir-se com luxo”. Ao acrescentar que também o fazia com arte, pois com meios mais simples não conseguia alcançar o efeito desejado. O narrador está a proceder a uma avaliação normativa tecnológica eufórica. A personagem é, pois, vista de forma muito positiva em termos éticos e estéticos.

A Estela machadiana quando é cataforizada no romance é alvo de um retrato físico corporal:

Justamente nesse tempo sucedeu morrer-lhe a mulher, de quem lhe ficou uma filha de dez anos, menina interessante, que algumas vezes visitara a casa do desembargador [...]. Morta a mulher, alcançou do desembargador um enxoval completo para fazer entrar a filha num colégio, visto que até então nada aprendera, e já agora não podia deixá-la sozinha em casa. O desembargador dera o enxoval; algumas vezes pagou o ensino; as visitas amiudaram-se; a criança, que era bonita e boa, entrou manso e manso no coração de Valéria que a recebeu em casa, no dia em que a pequena concluiu os estudos. Estela — era o seu nome, — tinha então dezesseis anos. (pp. 34-35)

Nesta passagem, de nove linhas, é feita uma brevíssima biografia de Estela, onde se vê que, já em criança era, duplamente adjetivada de “bonita e boa”. Repete-se, pois, o quadro da coincidência de valorização axiológica e estética da personagem feminina com o da valoração ética da mesma, em Machado de Assis. Porém, quando a história tem início, já ela contava dezasseis anos. É importante realçar a educação que Estela recebeu, graças ao contributo do desembargador, pois, como afirma Áriston Moraes Rodrigues, enquanto “vivía apenas sob a tutela de seu pai, Estela levava uma vida simples, sem condição financeira suficientemente boa para ter uma educação formal - privilégio para raras jovens da sua época.”⁴²⁸ E o autor acrescenta ainda:

Assim Antunes aceita de bom grado o favor prestado pelo seu protector, tendo em vista a melhoria da sua condição de vida e a possibilidade de dar à filha alguma educação formal, a mesma que algumas jovens, de melhor posição social, começam a receber em meados dos oitocentos.⁴²⁹

O retrato físico corporal de Estela continua a ser realizado, desta feita, já a futura madrastra de Iaíá é adulta. Estava-se em casa de Valéria:

A imperturbável seriedade de Estela foi um aguilhão mais, não menos cruel que a gentileza de suas formas, e certo ar de resolução que lhe transparecia do rosto quieto e pálido. Pálida era, mas sem nenhum tom de melancolia ascética. Tinha os olhos grandes, escuros, com uma expressão de virilidade moral, que dava à beleza de Estela o principal característico. Uma por uma, as feições da moça eram graciosas e delicadas, mas a impressão que deixava o todo estava longe da meiguice natural do sexo. Usualmente, trazia roupas pretas, cor que preferia a todas as outras. Nu de enfeites, o vestido punha-lhe em relevo o talhe

⁴²⁸ Cf. Áriston Moraes Rodrigues, *A Construção do Amor: uma Análise do Romance Iaíá Garcia de Machado de Assis*, São Paulo, Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, 2011, p. 28.

⁴²⁹ Cf. *Ibidem*, p. 29.

esbelto, elevado e flexível. Nem usava nunca trazê-lo de outro modo, sem embargo de algum dixe ou renda com que a viúva a presenteava de quando em quando; rejeitava de si toda a sorte de ornatos; nem folhos, nem brincos, nem anéis. Ao primeiro aspecto dissera-se um Diógenes feminino, cuja capa, através das roturas, deixava entrever a vaidade da beleza que quer afirmar-se tal qual é, sem nenhum outro artifício. Mas, conhecido o caráter da moça, eram dois os motivos — um sentimento natural de simplicidade, e, mais ainda, a consideração de que os meios do pai não davam para custosos atavios, e assim não lhe convinha afeiçoar-se ao luxo. (pp. 36-37)

Neste retrato, de meia página, (uma descrição, pois, de destaque), o narrador começa por descrever Estela em termos psicológicos começando pela seriedade, adjetivada de “imperturbável”, usa ainda o nome “gentileza”, e adjetiva duplamente o rosto como “quieto e pálido”, que deixava transparecer “certo ar de resolução”. O adjetivo “pálido” que caracteriza o rosto de Estela é reiterado pelo narrador, através do poliptoto (feminino “pálida”), associado à pele da filha de Antunes. Esta brancura aproxima Estela das protagonistas queirosianas Luísa e Genoveva, também elas caracterizadas pela brancura da pele, sendo mesmo identificadas a marfim polido. Como afirma Áriston Moraes Rodrigues, a palidez como primeiro traço físico busca inspiração na figura da mulher marmórea, perfil estabelecido e longamente difundido pelo romantismo.”⁴³⁰. O retrato de Estela continua com a descrição dos olhos, com recurso à dupla adjetivação assindética: “grandes “escuros”. Estes têm “uma expressão de virilidade moral”, atributo que dá à “beleza” de Estela a sua característica principal, ou seja, o orgulho. Por isso, o retrato torna-se compósito e sinalético em alguns pontos. Como afirmam Rodrigo Corrêa Martins Machado e Thaís Fernanda da Silva, “são apresentados aos leitores os traços negativos da jovem que a eximem do papel de heroína romântica em virtude da sua personalidade “forte e verosímil”⁴³¹. As feições de Estela são duplamente adjetivadas como “graciosas e delicadas”, sendo a “meiguice” vista pelo narrador como um atributo natural da mulher (“meiguice natural do sexo”), mas que Estela curiosamente não apresenta. Neste retrato também se encontram descrições indumentárias. O advérbio de modo “usualmente” marca o começo do enfoque destes aspetos na passagem em causa. A cor preta era a preferida da personagem, que costumava dispensar enfeites, ou seja, Estela prima pela simplicidade, o que é visto axiologicamente de forma positiva em termos ético-estéticos em oitocentos. O vestido realçava-lhe o aspeto corporal, descrito com recurso à tripla adjetivação: “esbelto, elevado e flexível”. Porém, Estela rejeitava tudo que fosse “ornatos; [...] folhos, [...] brincos, [...] anéis.” Pela simplicidade, talvez excessiva, de Estela o narrador recorre à metáfora, onde a equipara à primeira vista a um “Diógenes feminino”, isto é, identifica-a a um dos mais famosos filósofos estoicos, famosos pela sua dura frugalidade, pois a filha de Antunes quer “afirmar-se tal qual é, sem nenhum outro artifício”. Além da simplicidade de Estela, o narrador encontra outro motivo que justifica esta

⁴³⁰ Cf. *Ibidem*, p. 30.

⁴³¹ Cf. Rodrigo Corrêa Martins Machado e Thaís Fernanda da Silva, “Iaiá, Valéria e Estela: as personagens femininas em *Iaiá Garcia*, de Machado de Assis”, in *Contemporâneos: Revista de Artes e Humanidades*, LEPCON - Laboratório de Estudos e Pesquisas de Contemporaneidade, nº 10, maio - out. 2012, disponível em: <http://www.revistacontemporaneos.com.br>, consult. 7-07-2013, p. 11.

maneira de ser da personagem, o facto de o pai não ter meios para adereços mais caros e como tal “não lhe convinha afeiçoar-se ao luxo”. Estela parece, assim fugir em parte aos padrões da beleza feminina burguesa, mostrando algumas características andróginas.

Virgília d’*As Memórias Póstumas de Brás Cubas* é objeto de visão do narrador autodiegético extradiegético:

Com esta reflexão me despedi eu da mulher, não direi mais discreta, mas com certeza mais formosa entre as contemporâneas suas, a anônima do primeiro capítulo, a tal, cuja imaginação à semelhança das cegonhas do Ilisso... Tinha então 54 anos, era uma ruína, uma imponente ruína. Imagine o leitor que nos amamos, ela e eu, muitos anos antes e que um dia, já enfermo, vejo-a assomar à porta da alcova... (p. 26)

Neste passo, de seis linhas, é apresentada pela primeira vez Virgília, que, embora tendo o relevo de personagem secundária, assume uma importância que as restantes com o mesmo relevo não têm. Virgília é apresentada ao leitor logo no primeiro capítulo, no dia do funeral de Brás Cubas. Veja-se a passagem seguinte:

Viram-me ir nove ou dez pessoas, entre elas três senhoras, minha irmã Sabina, casada com o Cotrim, - a filha, um lírio do vale, - e... Tenham paciência! daqui a pouco lhes direi quem era a terceira senhora. Contentem-se de saber que essa anônima, ainda que não parenta, padeceu mais do que as parentas. É verdade, padeceu mais. Não digo que se carpisse, não digo que se deixasse rolar pelo chão, convulsa. Nem o meu óbito era coisa altamente dramática... Um solteirão que expira aos sessenta e quatro anos, não parece que reúna em si todos os elementos de uma tragédia. E dado que sim, o que menos convinha a essa anônima era aparentá-lo. De pé, à cabeceira da cama, com os olhos estúpidos, a boca entreaberta, a triste senhora mal podia crer na minha extinção. - Morto! morto! dizia consigo. (p. 20)

Brás Cubas decide apresentar Virgília no primeiro capítulo, mas sem revelar ainda - “a terceira senhora”; “essa anônima” - a sua identidade, o que suscita a curiosidade do leitor. Para criar esse efeito Brás Cubas salienta-a de entre todas as pessoas do funeral indicado algo aparentemente paradoxal: “contentem-se de saber que essa anônima, ainda que não aparenta, padeceu mais do que as parentas”⁴³². Esta personagem feminina só é de facto apresentada ao leitor no capítulo V, onde o narrador autodiegético extradiegético inicia o retrato físico corporal de Virgília, embora também sejam dadas algumas características psicológicas. Assim, o primeiro aspeto a ser destacado é a beleza de Virgília, como mostra o recurso ao grau superlativo relativo de superioridade do adjetivo formosa: “mais formosa” em comparação com as contemporâneas dela. Sabemos que tem “54 anos”, e o aspeto de Virgília é descrito por Brás Cubas com recurso à metáfora “era uma ruína”, mostrando a degradação física típica da idade. E o narrador reitera este sema acrescentando-lhe ao nome “ruína” o adjetivo “imponente”, o que nos leva a deduzir que após o primeiro choque, que se justifica pelos anos que estiveram sem se ver, Brás Cubas

⁴³² Cf. Tania de Cassia Silva, *Memórias Póstumas de Brás Cubas: a Caracterização de Virgília à Luz das Figuras da Linguagem*, São Paulo, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2006, p. 48.

repara que conquanto a fisionomia de Virgília se pareça com uma ruína, esta será sempre imponente. E que, como afirma Tania de Cassia Silva, isso “torna irônica sua posição atual, pois a utilização do adjetivo “imponente” que devia dar-lhe a idéia de “grandeza”, acaba denotando “depreciação”, uma vez que este adjetivo intensifica o estado em que ela se encontrava.”⁴³³ A avaliação normativa estética inicial de Virgília é pois, dúbia, e não facilmente rotulável de positiva ou de negativa, ambiguidade que torna esta personagem feminina machadiana um caso muito interessante em termos axiológicos. Este passo termina com a entrada de Virgília no quarto de Brás Cubas; porém, será continuado no capítulo seguinte:

Vejo-a assomar à porta da alcova, pálida, comovida, trajada de preto, e ali ficar durante um minuto, sem ânimo de entrar ou detida pela presença de um homem que estava comigo. Da cama, onde jazia, contemplei-a durante esse tempo, esquecido de lhe dizer nada ou de fazer nenhum gesto. Havia já dois anos que nos não víamos, e eu via-a agora não qual era, mas qual fora, quais fôramos ambos, porque um Ezequias misterioso fizera recuar o sol até os dias juvenis. [...] O que por agora importa saber é que Virgília — chamava-se Virgília — entrou na alcova, firme, com a gravidade que lhe davam as roupas e os anos, e veio até o meu leito. [...] Virgília deixou-se estar de pé; durante algum tempo ficamos a olhar um para o outro, sem articular palavra. Quem diria? De dois grandes namorados, de duas paixões sem freio, nada mais havia ali, vinte anos depois; havia apenas dois corações murchos, devastados pela vida e saciados dela, não sei se em igual dose, mas enfim saciados. Virgília tinha agora a beleza da velhice, um ar austero e maternal; estava menos magra do que quando a vi, pela última vez, numa festa de São João, na Tijuca; e porque era das que resistem muito, só agora começavam os cabelos escuros a intercalar-se de alguns fios de prata. [...] Não tinha a carícia lacrimosa de outro tempo; mas a voz era amiga e doce. (pp. 26-27)

Este fragmento descreve Virgília recorrendo à dupla adjetivação assindética “pálida e comovida”, e a roupa que enverga também é descrita com recurso ao adjetivo “preto”. Brás Cubas refere a hesitação de Virgília em entrar no quarto, e as duas possíveis causas para tal atitude. Sobre esta indecisão de Virgília afirma a autora de *Memórias Póstumas de Brás Cubas: a Caracterização de Virgília à Luz das Figuras da Linguagem*: “a hesitação que demonstra parece retratar uma personagem romântica que, prestes a dar de cara com o amado moribundo, não tem coragem de enfrentar a visão perturbadora.”⁴³⁴ Brás Cubas contempla da cama Virgília, pois não a tendo visto havia vinte anos, Brás Cubas faz não um, mas dois heterorretrato de Virgília, misturando no eixo sintagmático a Virgília velha, se bem que os dois não se confundem ou amalgamam. Pelo contrário, a antítese tem por objetivo salientar o envelhecimento de Virgília e, sobretudo, o efeito que essa visão produz em Brás Cubas. A ternura deste de algum modo está refletida na expressão eufemística e metafórica “alguns fios de prata” para significar cabelos brancos e na hipálage final “voz (...) amiga e doce”. Após a hesitação inicial, Virgília entra “firme” no quarto. Sobre a descrição de Virgília feita nestas duas passagens, afirma Tania de Cassia Silva:

⁴³³ Cf. *Ibidem*, p. 49.

⁴³⁴ Cf. *Ibidem*.

[...] convém dizer que a forma *antitética* pela qual é descrita esta personagem - uma ora estando “sem ânimo”, outra ora mostrando-se forte, corajosa, ao entrar firme na alcova do ex-amante -, faz com que a vejamos como uma pessoa dissimulada, já que ela não se deixa afetar por nada, adaptando-se rapidamente às mais variedades situações, desde que isso a beneficiasse de alguma forma, é claro, sobretudo frente à opinião pública.⁴³⁵

Quando Brás Cubas finalmente vê Virgília, a duplicidade das duas Virgílias, a nova e a velha, está sintetizada na expressão “a beleza da velhice” e na dupla adjetivação “austero e maternal” para caracterizar o seu “ar”. Mais à frente na narrativa Brás Cubas volta a fazer um retrato compósito de Virgília, desta feita tinha ela “quinze ou dezesseis anos”:

Virgília? Mas então era a mesma senhora que alguns anos depois...? A mesma; era justamente a senhora, que em 1869 devia assistir aos meus últimos dias, e que antes, muito antes, teve larga parte nas minhas mais íntimas sensações. Naquele tempo contava apenas uns quinze ou dezesseis anos; e era talvez a mais atrevida criatura da nossa raça, e, com certeza, a mais voluntariosa. Não digo que já lhe coubesse a primazia da beleza, entre as mocinhas do tempo, porque isto não é romance, em que o autor sobredoura a realidade e fecha os olhos às sardas e espinhas; mas também não digo que lhe maculasse o rosto nenhuma sarda ou espinha, não. Era bonita, fresca, saía das mãos da natureza, cheia daquele feitiço, precário e eterno, que o indivíduo passa a outro indivíduo, para os fins secretos da criação. Era isto Virgília, e era clara, muito clara, faceira, ignorante, pueril, cheia de uns ímpetos misteriosos; muita preguiça e alguma devoção, — devoção, ou talvez medo; creio que medo. Aí tem o leitor, em poucas linhas, o retrato físico e moral da pessoa que devia influir mais tarde na minha vida; era aquilo com dezesseis anos. Tu que me lês, se ainda fores viva, quando estas páginas vierem à luz, — tu que me lês, Virgília amada, não reparas na diferença entre a linguagem de hoje e a que primeiro empreguei quando te vi? (pp. 76-77)

O retrato é sem dúvida compósito, como indica claramente o narrador: “Aí tem o leitor, em poucas linhas, o retrato físico e moral da pessoa que devia influir mais tarde na minha vida.” Neste passo, de quase meia página, o narrador autodiegético extradiegético começa por descrever Virgília com recurso ao grau superlativo relativo de superioridade dos adjetivos atrevida e voluntariosa (“a mais atrevida” e “a mais voluntariosa”), o que deixa antever algumas características psicológicas da personagem feminina. Brás Cubas qualifica Virgília com recurso à dupla adjetivação, como sendo “bonita” e “fresca”, e continua a descrevê-la com recurso à múltipla adjetivação: como “clara, muito clara, faceira, ignorante, pueril”, reiterando o adjetivo “clara”. A repetição deste predicativo do sujeito para descrever a pele de Virgília aproxima esta personagem machadiana das protagonistas queirosianas Luísa e Genoveva e da personagem secundária machadiana Estela. Juntamente com tais características físicas corporais o narrador apresenta alguns aspetos psicológicos ao afirmar que Virgília era “cheia de uns ímpetos misteriosos, muita preguiça e alguma devoção”. Porém, Brás Cubas afirma não ter a certeza se seria devoção ou medo, como se pode ver pela expressão “creio que medo”. É

⁴³⁵ Cf. *Ibidem*, p. 50.

interessante notar que a expressão “cheia de uns ímpetos misteriosos” sugere dissimulação, ou seja, a personalidade dupla tão característica das personagens da designada segunda fase dos romances machadianos, em que o exemplo máximo é Capitu, de *Dom Casmurro*. Como afirma Augusto Rodrigues da Silva Junior: “Aparentemente submissas, são profundamente vaidosas e ambiciosas. Oblíquas e dissimuladas [...]”.⁴³⁶ Outro tipo de duplicidade é ver uma personagem feminina no lugar de outra personagem feminina. Assim, Brás Cubas, numa situação de delírio começa a ver Marcela em Virgília:

Era outra vez a fresca, a juvenil, a florida Virgília. Em vão procurei no rosto dela algum vestígio da doença; nenhum havia; era a pele fina e branca do costume.

— Nunca me viu? perguntou Virgília, vendo que a encarava com insistência.

— Tão bonita, nunca. (p. 95)

Nesta passagem, de cinco linhas, Brás Cubas começa por adjetivar triplamente Virgília e invertendo o sujeito para o final da frase de modo a destacar esta personagem feminina. Depois, a pele do rosto é duplamente adjetivada como “fina e branca” características que correspondem ao padrão de beleza feminina da elite oitocentista. No fim do passo, vemos o narrador, a dizer a Virgília que nunca a tinha visto “tão bonita”, ou seja, há aqui uma clara heteroavaliação normativa estética eufórica de Virgília. Marcela, personagem secundária do romance, é uma prostituta espanhola com quem Brás Cubas teve um caso amoroso. Quando esta é cataforizada na narrativa é descrita como sendo a «linda Marcela»:

Marcela não possuía a inocência rústica, e mal chegava a entender a moral do código. Era boa moça, lépida, sem escrúpulos, um pouco tolhida pela austeridade do tempo, que lhe não permitia arrastar pelas ruas os seus estouvamentos de berlindas, luxuosa, impaciente, amiga de dinheiro e de rapazes. Naquele ano morria de amores por um certo Xavier, sujeito abastado e tísico, - uma pérola. Vi-a, pela primeira vez, no Rocio Grande, na noite das Luminárias, logo que constou a declaração da independência, uma festa de primavera, um amanhecer de alma pública. Éramos dois rapazes, o povo e eu; vínhamos da infância, com todos os arrebatamentos da juventude. Vi-a sair de uma cadeirinha, airosa e vistosa, um corpo esbelto, ondulante, um desgarre, alguma coisa que nunca achara nas mulheres puras. (p. 50)

Neste fragmento, Brás Cubas faz o retrato da prostituta Marcela sem recorrer a uma avaliação normativa ética de censura da personagem, o que situa o discurso estilisticamente no plano do amoralismo realista. O narrador descreva-a, todavia, apesar de estar ligado aos prazeres da carne, sobretudo de um ponto de vista psicológico com recurso à dupla adjetivação algo valorativa: “boa moça, lépida”. Todavia, realisticamente, o que esta personagem tem no seu horizonte de expectativas são os bens materiais, desejo bem forte como salienta o nome plural “estouvamentos” associado a “berlindas” e “dinheiro”. Contudo, as paixões -

⁴³⁶ Cf. Augusto Rodrigues da Silva Junior, “*Memórias Póstumas de Brás Cubas: Virgília Redescoberta*”, in *Terra Roxa e Outras Terras - Revista de Estudos Literários*, vol. 13, Londrina, Universidade Estadual de Londrina, out. 2008, disponível em: www.uel.br, consult. 5-01-2013, p. 28.

irracionalidade de uma prostitua de rua, alvo fácil do proxenetismo também a dominam, e por isso Marcela é descrita como sendo “luxuosa, impaciente, amiga de dinheiro e de rapazes. Naquele ano morria de amores por um certo Xavier, sujeito abastado e tísico - uma pérola”. A metáfora final dá o tom irónico de Machado, que o aproxima de Eça. Sobre esta primeira caracterização de Marcela afirmam Danilo Mota Lima e Irenilson Patrício Santos:

Já nessa primeira caracterização da personagem podemos notar que Marcela não se configura nos moldes que o código moral, da então sociedade, exigia para a mulher. De forma indutiva, na frase, “amiga de dinheiro e de rapazes”, Machado nos apresenta uma possível prostituta. Essa transgressão pode ser observada a partir da caracterização que Perrot (2003) faz sobre as funções sociais da mulher. A autora afirma que as mulheres dessa época estavam condicionadas a passividade, sujeitas ao ser masculino, a priori, estava a figura paterna e, em seguida, o marido. Suas funções limitavam-se ao cuidado da casa, dos filhos e o esposo.⁴³⁷

Voltando à passagem que retrata Marcela, Brás Cubas salienta as características físicas de Marcela mais adiante. Moça “airosa e vistosa”, o seu corpo também é duplamente adjetivado de “esbelto e ondulante”. Brás Cubas vê na Marcela impura, pois era prostituta e, por isso, já não era virgem, “alguma coisa que nunca achara nas mulheres puras”. Machado de Assis procura de facto fugir a uma avaliação normativa simplista de Marcela, não procura que seja vista como pura, virgem, porque não o é, mas também não procura condená-la como impura e por isso encontra nela traços que não vislumbra nas puras. Os autores de “Transgressão e Passividade: um autor e duas mulheres” chegaram à mesma conclusão que nós, tendo em conta as teorias de Ingrid Stein, Simone de Beauvoir e Michel Foucault:

Nessa parte, observa-se outra particularidade da personagem que a configura como fugitiva do *status quo* então vigente. Marcela se diferencia das outras mulheres por não ser virgem. Sobre a sexualidade feminina, nesse período, podemos destacar: “A mulher tinha que incondicionalmente preservar a virgindade até o casamento e, uma vez casada, manter-se fiel ao marido - e, em caso de desobediência a estas regras, contar com drásticas punições. (STEIN, 1984, p. 33). Ainda sobre a virgindade da mulher, Beauvoir (1967), infere que a pureza era bastante valorizada, o ato sexual, fora do casamento ilegítimo, causa um desastre na vida da mulher, e que esta considerada desonrada perante a sociedade. O sexo então, para a mulher, só seria permitido após o casamento. Essa ordem moral, segundo Foucault (1999), se constitui na base da burguesia, cuja qual, só aceita o sexo oriundo do casal legítimo, e procriador. A sexualidade seria então reconhecida em local “mais utilitário e fecundo: o quarto dos pais.”⁴³⁸

Esta descrição pertence à Marcela que é cataforizada no início do romance; porém, quando Brás Cubas volta a ver Marcela, esta já não era a mesma:

⁴³⁷ Cf. Danilo Mota Lima e Irenilson Patrício Santos, “Transgressão e Passividade: um autor duas mulheres”, in *Revista Científica Interdisciplinar da Graduação*, São Paulo, ano 6 - ed. 1, set. - nov., 2011, p. 5.

⁴³⁸ Cf. *Ibidem*, pp. 5-6.

Ao fundo, por trás do balcão, estava sentada uma mulher, cujo rosto amarelo e bexiguento não se destacava logo, à primeira vista, mas logo que se destacava era um espetáculo curioso. Não podia ter sido feia; ao contrário, via-se que era bonita, e não pouco bonita, mas a doença e uma velhice precoce destruíram-lhe a flor das graças. As bexigas tinham sido terríveis; os sinais, grandes e muitos, faziam saliências e encarnas, declives e aclives e davam uma sensação de lixa grossa, enormemente grossa. Eram os olhos a melhor parte do vulto, e aliás tinham uma expressão singular e repugnante, que mudou, entretanto, logo que eu comecei a falar. Quanto ao cabelo, estava ruço e quase tão pequeno como os portais da loja. Num dos dedos da mão esquerda fulgia-lhe um diamante. Crê-lo-eis, pósteros? essa mulher era Marcela. (p. 90)

Neste passo, de quase meia página, Brás Cubas faz um retrato de Marcela que contrasta em muito com o primeiro que o narrador fez dela. As diferenças físicas são tão grandes que Brás Cubas quando entra na loja não reconhece a espanhola. A descrição inicia-se pelo rosto, duplamente adjetivado: “amarelo e bexiguento”. No entanto, a avaliação normativa estética negativa que se subentende é negada ao afirmar Brás Cubas que a espanhola tinha sido “bonita” e que ainda o era, e não tinha sido de uma beleza qualquer, mas sim de uma grande beleza. Porém, “a doença e uma velhice precoce” destruíram-na. De facto, vemos por este retrato físico de Marcela que a doença tinha sido grande, como se podia ver pelos sinais que são adjetivados de “grandes ” a que acresce o advérbio de intensidade “muitos” Brás Cubas para mostrar o estado do rosto de Marcela compara-o a uma “lixa grossa” e reitera o adjetivo “grossa” a que antepõe o advérbio de modo “enormemente” para enfatizar ainda mais o paralelo. A expressão dos olhos é duplamente adjetivada de “singular e repugnante”. O cabelo também é duplamente adjetivado como “ruço” e “pequeno” e o seu comprimento pejorativamente comparado aos portais da loja. Por fim, Brás Cubas destaca um diamante que brilhava no dedo esquerdo da mão de Marcela. A passagem termina com uma interrogação que acaba numa afirmação feita por Brás Cubas: “Crê-lo-eis, pósteros? essa mulher era Marcela.” Esta frase interrogativa representa a própria incredulidade de Brás Cubas quando vê que a mulher por detrás do balcão é Marcela. Danillo Mota Lima e Irenilson Patrício Santos acreditam que a doença que se abateu sobre Marcela é uma forma de a condenar pela sua cobiça e luxúria⁴³⁹. Todavia, cremos que o retrato visa mais suscitar a comiseração. Longe de ser vilã, Marcela é mais vítima das suas próprias opções de vida. Depois de ver a espanhola, Brás Cubas imagina que também Virgília tinha ficado desfigurada por causa da mesma doença, até olhar para esta última e ver que tinha sido apenas um pesadelo. Brás Cubas volta a fazer um retrato físico corporal de Virgília quando a encontra na Rua do Ouvidor:

No dia seguinte, estando na Rua do Ouvidor, à porta da tipografia do Plancher, vi assomar, a distância, uma mulher esplêndida. Era ela; só a reconheci a poucos passos, tão outra estava, a tal ponto a natureza e a arte lhe haviam dado o último apuro. [...] Oito dias depois, encontrei-a num baile; creio que chegamos a trocar duas ou três palavras. Mas noutro baile, dado daí a um mês, em casa de uma senhora, que ornara os salões do primeiro reinado, e não desornava então os do segundo, a aproximação foi maior e mais longa, porque conversamos e valsamos. A

⁴³⁹ Cf. *Ibidem*, p. 7.

valsa é uma deliciosa coisa. Valsamos; e não nego que, ao conchegar ao meu corpo aquele corpo flexível e magnífico, tive uma singular sensação, uma sensação de homem roubado. (p. 105)

Vendo Virgília ao longe, Brás Cubas sem a reconhecer adjectiva-a de “esplêndida”. Só a reconhece a poucos passos um do outro, e é nessa altura que Brás Cubas repara que Virgília estava “outra”, ainda mais bela, pois “a natureza e a arte lhe haviam dado o último apuro”. Passado um mês voltaram a encontrar-se num baile, e enquanto Brás Cubas valsava com Virgília, conseguia sentir o seu corpo “flexível e magnífico”. A dupla adjectivação pertence à focalização valorativa de Brás Cubas personagem. Mais adiante, Virgília volta a ser objeto de visão de Brás Cubas personagem-narrador:

Via-a dali mesmo, reclinada no camarote, com os seus magníficos braços nus, — os braços que eram meus, só meus — fascinando os olhos de todos, com o vestido soberbo que havia de ter, o colo de leite, os cabelos postos em bandós, à maneira do tempo, e os brilhantes, menos luzidios que os olhos dela... Via-a assim, e doía-me que a vissem outros. Depois, começava a despi-la, a pôr de lado as jóias e sedas, a despenteá-la com as minhas mãos sôfregas e lascivas, a torná-la, — não sei se mais bela, se mais natural, — a torná-la minha, somente minha, unicamente minha. (p. 126)

Neste retrato físico de Virgília iniciado após a ter imaginado “reclinada no camarote”, Brás Cubas é muito detalhado, começando pelos “magníficos braços”. A anteposição do adjetivo valoriza ainda mais a avaliação normativa estética da personagem feminina. Brás Cubas está fascinado pela visão de Virgília, e o olhar passa por outros detalhes físicos e indumentários desta personagem: “os braços”; “os olhos”; “o vestido”; “o colo de leite”; “os cabelos”; “as joias e sedas”. A presença de Virgília fascinava todos com o vestido, que havia de ter, que Brás Cubas adjectiva de “soberbo”. O colo é descrito com recurso à metáfora “colo de leite”, para destacar a brancura do mesmo. O cabelo estaria, como afirma Brás Cubas, “à maneira do tempo”, ou seja, em “bandós”. O brilho dos olhos é equiparado ao brilho dos diamantes, se bem que estes sejam menos luzidios do que aqueles. A antítese “meus, só meus” / “de todos” significa o fascínio que esta personagem exerce sobre todo o universo masculino mas a exclusividade da relação que Brás Cubas deseja que Virgília tenha com ele, reiterada na parte final da passagem através da epífora “torná-la minha, somente minha, unicamente minha”. O último retrato físico de Virgília acontece depois de Brás Cubas a voltar a encontrar em 1855:

A primeira vez que pude falar a Virgília, depois da presidência, foi num baile em 1855. Trazia um soberbo vestido de gorgorão azul, e ostentava às luzes o mesmo par de ombros de outro tempo. Não era a frescura da primeira idade; ao contrário; mas ainda estava formosa, de uma formosura outônica, realçada pela noite. (p. 203)

Neste fragmento, de cinco linhas, Brás Cubas faz um retrato exclusivamente físico e adjectiva de “soberbo” o vestido de gorgorão azul que Virgília trazia vestido. Os ombros eram os mesmos de sempre. Virgília já não tem a “frescura da primeira idade” mas continua bonita,

como se pode ver pelo adjetivo “formosa”. Há, pois, a antítese entre a “frescura da primeira idade” que Virgília já não tinha e a formosura que ainda tem, adjetivada metaforicamente de “outônica”.

Outra personagem feminina secundária machadiana que é objeto de visão do narrador no que concerne ao retrato físico corporal é Sofia, de *Quincas Borba*:

Sofia era, em casa, muito melhor que no trem de ferro. Lá vestia a capa, embora tivesse os olhos descobertos; cá trazia à vista os olhos e o corpo, elegantemente apertado em um vestido de cambraia, mostrando as mãos que eram bonitas, e um princípio de braço. Demais, aqui era a dona da casa, falava mais, desfazia-se em obséquios; Rubião desceu meio tonto. (p. 36)

Neste passo, de cinco linhas, o narrador começa por referir a diferença entre a Sofia fora e dentro de casa, auxiliando a privacidade de um espaço físico interior onde é “dona da casa” a revelação de alguns dos seus dotes físicos: “cá trazia à vista os olhos e o corpo, elegantemente apertado em um vestido de cambraia” mostrando as mãos que eram “bonitas e um princípio de braço”. O advérbio de modo “elegantemente” traduz a avaliação normativa narratorial estética positiva desta personagem feminina, e esta visão apresenta-se com uma certa fragância de erotismo pelo jogo do esconde/revela: não por acaso termina o retrato físico em “um princípio de braço”, sugestionando o leitor para o desejo de ver o resto do braço e eventualmente do corpo elegante desta personagem. a silhueta apertada também se conforma com os padrões de beleza feminina. E, como é comum em Machado, ao retrato físico sucede o psicológico: “falava mais, desfazia-se em obséquios.” A rigor, trata-se de uma caracterização indireta psicológica. Mais adiante, o narrador volta a fazer um retrato físico de Sofia:

As senhoras casadas eram bonitas; a mesma solteira não devia ter sido feia, aos vinte e cinco anos; mas Sofia primava entre todas elas. Não seria tudo o que o nosso amigo sentia, mas era muito. Era daquela casta de mulheres que o tempo, como um escultor vagaroso, não acaba logo, e vai polindo ao passar dos longos dias. Essas esculturas lentas são miraculosas; Sofia rastejava os vinte e oito anos; estava mais bela que aos vinte e sete; era de supor que só aos trinta desse o escultor os últimos retoques, se não quisesse prolongar ainda o trabalho, por dois ou três anos. Os olhos, por exemplo, não são os mesmos da estrada de ferro, quando o nosso Rubião falava com o Palha, e eles iam sublinhando a conversação... Agora, parecem mais negros, e já não sublinham nada; compõem logo as coisas, por si mesmos, em letra vistosa e gorda, e não é uma linha nem duas, são capítulos inteiros. A boca parece mais fresca. Ombros, mãos, braços, são melhores, e ela ainda os faz ótimos por meio de atitudes e gestos escolhidos. Uma feição que a dona nunca pôde suportar, — coisa que o próprio Rubião achou a princípio que destoava do resto da cara, — o excesso de sobrancelhas, — isso mesmo, sem ter diminuído, como que lhe dá ao todo um aspecto muito particular. Traja bem; comprime a cintura e o tronco no corpinho de lã fina cor de castanha, obra simples, e traz nas orelhas duas pérolas verdadeiras, — mimo que o nosso Rubião lhe deu pela Páscoa. A bela dama é filha de um velho funcionário público. Casou aos vinte anos com este Cristiano de Almeida e Palha, zangão da praça, que então contava vinte e cinco. [...] Tinha essa vaidade singular; decotava a mulher sempre que podia, e até onde não podia, para mostrar aos outros as suas venturas particulares. Era assim um rei Candaules, mais restrito por um lado, e, por outro, mais

público. E aqui fazemos justiça à nossa dama. A princípio, cedeu sem vontade aos desejos do marido; mas tais foram as admirações colhidas, e a tal ponto o uso acomoda a gente às circunstâncias, que ela acabou gostando de ser vista, muito vista, para recreio e estímulo dos outros. Não a façamos mais santa do que é, nem menos. Para as despesas da vaidade, bastavam-lhe os olhos, que eram ridentes, inquietos, convidativos, e só convidativos: podemos compará-los à lanterna de uma hospedaria em que não houvesse cómodos para hóspedes. (pp. 50-52)

Nesta passagem, de duas páginas, o narrador começa por comparar Sofia com as senhoras casadas adjetivadas de “bonitas”, e com a mulher solteira, que imagina que não “devia ter sido feia” quando tinha vinte e cinco anos. No entanto, a mulher de Palha sobressai entre aquelas todas, concretizando-se uma avaliação normativa narratorial estética muito valorativa. Sofia é comparada a uma escultura que vai sendo melhorada com o tempo que o artista passa a aperfeiçoá-la. Este paralelismo, igualmente valorativo subentende que o escultor seja o homem que a manuseia, isto é, o marido, o que sugere uma visão machadiana da mulher interessante e até agora ainda não vista: o de haver mulheres que se tornam mais belas com o casamento, graças ao convívio marital, à conjugalidade e tudo o que isso implica, aplicando-se esta regra a mulheres na casa dos vinte, trinta anos. A avaliação normativa estética narratorial eufórica é clara na frase metafórica: “Essas esculturas lentas são miraculosas.” E é enquanto escultura metafórica, que Sofia vai ser fisicamente descrita com todo o pormenor, tal como uma obra de arte admirada em detalhe e com calma. A visão descritiva acompanha um movimento vertical, de cima para baixo, e por isso o narrador descreve primeiro os olhos, depois a boca, a seguir “Ombros, mãos, braços”, “a cintura e o tronco”. Apenas faz uma exceção neste rigoroso movimento do olhar, para destacar “o excesso de sobrancelhas” pormenor mais negativo (donde o destaque) mas que não impede a elegância do retrato físico global e dá a Sofia “um aspecto muito particular”, ou seja, trata-se de uma espécie de marca pessoal, idiossincrática, da personagem, que a distingue. De todos estes elementos corporais são os olhos que merecem mais atenção por parte do narrador. Recorre à adjetivação num registo não omnisciente (“parecem negros”) e são eles que compõem as coisas em “capítulos inteiros”. Adjetivos como “bela”, “fresca” e “óptimos” valorizam esteticamente o retrato físico corporal, aparece, ainda, neste passo um retrato físico indumentário. O narrador começa logo por afirmar, com recurso à adverbiação, que Sofia veste “bem”, e passa a descrever a sua indumentária. A cintura e o tronco aparecem comprimidos num “corpinho de lã cor de castanha”, elogiado como “obra simples”, e as orelhas estavam adornadas por uma par de brincos de “pérolas verdadeiras”, oferecidos por Rubião na Páscoa. Este último pormenor confirma a caracterização social de Sofia. Como já vimos, Sofia é casada com Palha, e este tinha uma “vaidade singular”, pois gostava de “decotar” a mulher “até onde não podia” para a exhibir perante outros. No início, Sofia não mostrava grande vontade de o fazer, apenas cedia para agradar ao marido; no entanto, perante as inúmeras admirações, Sofia começa a gostar de ser admirada, como salienta a reiteração “vista, muito vista”. Era como se fosse uma elevação do próprio ego. E depois da caracterização psicológica da “dama”, o narrador retorna aos olhos da esposa de Palha, cuja

beleza era suficiente para satisfazer a vaidade de Sofia, e que aparecem triplamente adjetivados: “ridentes, inquietos, convidativos”. O narrador repete o último adjetivo e compara-os a uma lanterna de uma hospedaria, enfatizando deste modo a sedução acolhedora que os olhos de Sofia exercem sobre quem os vê. A tripla ou quadrupla adjetivação assindética e concretizadora de hipálages é um traço que aparenta ser comum a muitas visões da mulher romanesca em Machado e Eça.

Em *Dom Casmurro*, a personagem secundária Sancha, amiga de Capitu, é uma única vez objeto de visão do narrador autodiegético extradiegético no que diz respeito ao retrato físico corporal:

No dia seguinte fui à casa vizinha, logo que pude. Capitu despedia-se de duas amigas que tinham ido visitá-la, Paula e Sancha, companheiras de colégio, aquela de quinze, esta de dezessete anos, a primeira filha de um médico, a segunda de um comerciante de objetos americanos. (p. 106)

Esta passagem, de quatro linhas, centra-se na juventude de Sancha, na sua idade de dezassete anos. Depois é dada a sua filiação, que a situa na elite burguesa adiante, Sancha volta a ser objeto de visão de Bentinho:

Sinhazinha Sancha, voltada para o pai, ouvia e esperava. Não era feia; só se lhe podia notar a semelhança do nariz, que também acabava grosso, mas há feições que tiram a graça de uns para dá-la a outros. Vestia simples. (p. 164)

Neste passo, de três linhas, Bentinho faz um breve retrato físico de Sancha, começando por dizer que “não era feia”, o que atenua a valorização estética da personagem. O pormenor da grossura do nariz, herdado do pai, revela a mimética da visão machadiana de algumas personagens, bem como apenas era parecida ao pai no nariz que terminava “grosso”. Esta breve descrição física corporal é rematada por outra não menos breve descrição física indumentária, da forma de vestir de Sancha, reduzida ao advérbio de modo “simples”, as ambiguidades dos comentários que se podem opor.

Em *Memorial*, a personagem secundária Fidélia é objeto de visão do narrador autodiegético extradiegético:

Já perto do portão, à saída, falei a mana Rita de uma senhora que eu vira ao pé de outra sepultura, ao lado esquerdo do cruzeiro, enquanto ela rezava. Era moça, vestia de preto, e parecia rezar também, com as mãos cruzadas e pendentes. A cara não me era estranha, sem atinar quem fosse. E bonita, e gentilíssima, como ouvi dizer de outras em Roma.
— Onde está? [...]
— É a viúva Noronha. Vamos embora, antes que nos veja. [...]
— Viúva de um médico, não é?
— Isso; filha de um fazendeiro da Paraíba do Sul, o Barão de Santa-Pia.
(p. 11)

Neste fragmento, de nove linhas, o conselheiro Aires em conversa com a irmã Rita faz um breve retrato físico de Fidélia. O espaço, o cemitério, onde as duas personagens femininas e o narrador autodiegético se encontram, é paradigmático do papel social de viúva que cabe tanto a D. Rita como a Fidélia. A irmã de conselheiro Aires, como vimos no capítulo anterior, é o único caso de transposição da personagem feminina dentro da obra romanesca machadiana, uma vez que aparece primeiro em *Esaú e Jacó* e depois na última narrativa de Machado de Assis, *Memorial de Aires*, tal como acontece com o irmão, conselheiro Aires. A diferença entre estas duas personagens reside no relevo diegético, pois D. Rita transita de um romance para o outro com o mesmo relevo, o de personagem secundária, enquanto o conselheiro Aires passa de personagem secundária a narrador e protagonista. No primeiro romance suprarreferido, D. Rita só aparece no capítulo XXXII, e não é descrita pelo narrador. Em *Memorial de Aires*, D. Rita também não é descrita fisicamente pelo narrador autodiegético extradiegético. Sobre esta personagem feminina, o conselheiro Aires dá ao leitor algumas qualidades psicológicas da irmã. Vejam-se os seguintes passos: “A mana é boa criatura, não menos que alegre.” (p. 10); “Rita, além de boa pessoa, é curiosa, sem todavia chegar ao superlativo romano.” (p. 11); e “Rita não tem cultura, mas tem finura, e naquela ocasião tinha principalmente fome.” (p. 13). Resumindo as características que conselheiro Aires destaca da irmã são o facto de ser boa, alegre, curiosa, inculta e fina. E provavelmente esta era a mulher ideal no Brasil oitocentista. A visão que o conselheiro Aires tem da irmã traduz a visão machadiana da mulher ideal.

Voltando a Fidélia, é quando esta está a rezar na campa do falecido marido que conselheiro Aires repara nela. As primeiras características referidas são contraditórias: viúva e “moça.” A viuvez é logo sugerida pela indumentária, o preto, pois cumpria luto pela morte do marido. Sobre o luto de Fidélia, afirma Adriana da Costa Teles:

A linguagem de que Aires se vale para a escrita de suas anotações diárias permite que o leitor perceba desde as primeiras páginas do *Memorial* que o narrador reluta em aceitar o luto permanente e aparentemente eterno da viúva. Aliás, Aires resiste à viuvez convicta de Fidélia antes ainda de conhecê-la de facto. O fechamento para a vida ostentado pela viúva não convence o narrador que, ao avistá-la no cemitério, numa das cenas iniciais do *Memorial*, conclui que, muito embora tenha vindo de um casamento dito como feliz e pouco duradouro, “não quer dizer que não venha a se casar outra vez” [...]. Uma observação, afinal, não isenta de malícia, até pelo torneio perifrástico da linguagem, que insinua mais do que diz.⁴⁴⁰

No que concerne aos aspetos físicos, adjectiva a personagem feminina de “bonita”, e quantos aos psicológicos, recorre ao superlativo absoluto sintético, “gentilíssima”, o que enfatiza a gentileza de Fidélia. As duas características da viúva Noronha, normativamente valorizadas (estética e ética), que, como estamos a constatar, constituem um padrão feminino em muitas personagens machadianas, fazem com que o conselheiro Aires a compare a “outras de

⁴⁴⁰ Cf. Adriana da Costa Teles, *O Labirinto Enunciativo em Memorial de Aires*, São Paulo, Annablume, 2009, pp. 74-75.

Roma”. Mais à frente na diegese, Fidélia volta a ser objeto de visão do narrador autodiegético extradiegético:

Fidélia não deixou inteiramente o luto; trazia às orelhas dois corais, e o medalhão com o retrato do marido, ao peito, era de ouro. O mais do vestido e adorno escuro. As jóias e um raminho de miosótis à cinta vinham talvez em homenagem à amiga. Já de manhã lhe enviara um bilhete de cumprimentos acompanhando o pequeno vaso de porcelana, que estava em cima de um móvel com outros presentinhos aniversários. Ao vê-la agora, não a achei menos saborosa que no cemitério, e há tempos em casa de mana Rita, nem menos vistosa também. Parece feita ao torno, sem que este vocábulo dê nenhuma ideia de rigidez; ao contrário, é flexível. Quero aludir somente à correcção das linhas, — falo das linhas vistas; as restantes adivinham-se e juram-se. Tem a pele macia e clara, com uns tons rubros nas faces, que lhe não ficam mal à viuvez. Foi o que vi logo à chegada, e mais os olhos e os cabelos pretos; o resto veio vindo pela noite adiante, até que ela se foi embora. Não era preciso mais para completar uma figura interessante no gesto e na conversação. (p. 18)

Neste retrato, de meia página, o narrador autodiegético extradiegético começa por referir que Fidélia “não deixou inteiramente o luto”. Pressupomos, assim, que o luto não é definitivo e socialmente é aceite que a mulher burguesa o deixe lentamente, a descrição é doravante sobretudo indumentária, mas o narrador também vai a pormenores físicos. Todas as joias que enverga - e que são muitas, as de branco, medalhão, entre outras - produzem contraste cromático com o “adorno escuro” e o vestido negro que de alguma forma atenua o luto e dá mais beleza à personagem, donde a sua visão: o vermelho dos brincos de coral, o amarelo de ouro e o azul do “raminho de miosótis”. Parece um retrato impressionante de Renoir, que os traços físicos corporais vem confirmar, nos pormenores da “pele macia e clara” e dos “tons rubros nas faces”. A dupla adjetivação da pele é também ela esteticamente valorativa e aposta na sinestesia. O contraste preto/branco, também existente a nível corporal (“os olhos e os cabelos pretos”) enfatiza este retrato impressionista valorativo de Fidélia. O facto de esta não se ter esquecido do marido parece confirmado pelo medalhão com a fotografia deste. Sobre o sofrimento de Fidélia pela perda de Eduardo afirma Adriana da Costa Teles:

No entanto, pelas escolhas que a viúva empreende ao longo da narrativa, poderíamos dizer que Fidélia parece neutralizar um ícone clássico do sofrimento feminino pela perda do amado, Julieta [shakespeariana]. Afinal, [...] Fidélia abandona a viuvez menos de três anos após a morte de Eduardo e recomeça a sua vida onde a havia interrompido, Lisboa. As escolhas que a personagem faz e que são responsáveis por essa desmistificação do símbolo clássico, por sua vez, parecem vir a reiterar uma concepção já clássica que Machado tem do homem e que mostrou em suas obras pós - *Memórias Póstumas de Brás Cubas*.⁴⁴¹

No entanto, o Conselheiro Aires justifica o uso de jóias e do raminho de miosótis à cinta como sendo um tipo de homenagem a D. Carmo. Esta personagem secundária assume grande

⁴⁴¹ Cf. Adriana da Costa Teles, *O Labirinto Enunciativo em Memorial de Aires*, p. 72. Acrescento nosso.

importância para Machado. Afirma José de Alencar, que recebeu as provas do romance após a morte de Carolina, esposa de Machado, citado por Luiz Alberto Pinheiro de Freitas:

E, havendo percebido que, sob a personagem de D. Carmo, fizera Machado o retrato de Carolina, dizia adiante: “o mundo poderá admirá-la e há de admirá-la como criação de arte; eu que adivinhei o modo, li-o comovido, cheio de respeito pela doce devoção... Beijo-lhe as mãos, meu amigo, pela confiança com que me honra; devo-lhe o entendimento da parte íntima desse livro e do que ainda não conhecia da nobreza e elevação da sua alma. Ela achou o meio de não entregar à indiferença do mundo a expressão da saudade da companheira querida” depois daquele soneto, fez-lhe este retrato que é imoral.⁴⁴²

O autor afirma ainda:

D. Carmo é levada por Machado aos píncaros da mulher ideal: uma mulher que “possuía todas as espécies de ternura: a conjugal, a filial, a maternal” [...]; é muito feliz no casamento, tanto que, na festa de suas bodas de prata, Aires diz sobre o casal: “as duas pessoas eram, ao cabo, uma só e única” [...].⁴⁴³

D. Carmo é assim apresentada pelo Conselheiro Aires:

Aguiar veio receber-me à porta da sala, - eu diria que com uma intenção de abraço, se pudesse havê-la entre nós e em tal lugar; mas a mão fez o ofício, apertando a minha efusivamente. É homem de sessenta anos feitos (ela tem cinquenta), corpo antes cheio que magro, ágil, ameno e risonho. Levou-me à mulher, a um lado da sala, onde ela conversava com duas amigas. Não era nova para mim a graça da boa velha, mas desta vez o motivo da visita e o teor do meu cumprimento davam-lhe à expressão do rosto algo que tolera bem a qualificação de radiante. Estendeu-me a mão, ouviu-me e inclinou a cabeça, olhando de relance para o marido. (p. 17)

Neste passo, de onze linhas, Conselheiro Aires faz ao leitor uma apresentação geral de D. Carmo. Porém, apresenta algumas características da mesma. Sabemos que tem cinquenta anos e que é dez anos mais nova do que o marido, com quem celebrava as bodas de prata. A esposa de Aguiar é adjetivada duplamente de “boa” e “velha” pelo narrador. O motivo da presença do Conselheiro Aires e o conteúdo do cumprimento dele faz com que D. Carmo fique “radiante”. D. Carmo, graças ao testemunho do escritor José de Alencar, comprova-se como sendo a visão da mulher ideal para Machado de Assis. O pormenor da diferença de idade é, neste particular, igualmente pertinente, pois justificava também ele, à época, a ascendência masculina sobre a esposa. Apesar disso, no que concerne ao relacionamento entre D. Carmo e Aguiar, afirma o autor de *Freud e Machado de Assis: uma Interseção entre Psicanálise e Literatura*:

Ao final da sua vida, Machado cria um casal de personagens em que, apesar da ascendência, se bem que muito matizada, da mulher sobre o

⁴⁴² Cf. Luiz Alberto Pinheiro de Freitas, *Freud e Machado de Assis: uma Interseção entre Psicanálise e Literatura*, Rio de Janeiro, MAUAD, 3ª ed., 2004, p. 143.

⁴⁴³ Cf. *Ibidem*, p. 144.

marido, não se fala de mal entendidos, de rivalidades, como se pudesse haver um ser humano fora da relação *paranóide* com o outro. As rivalidades narcísicas são descartadas pelo autor.⁴⁴⁴

Como afirma o ensaísta supracitado, numa sociedade patriarcal vigente na segunda metade do século XIX e inícios do século XX, Machado de Assis cria uma personagem feminina que se sobrepõe ao marido, ainda que de forma muito esvanecida. Trata-se de algo extraordinário para o contexto epocal. Será que a mudança de século, uma vez que *Memorial de Aires* só foi publicado em 1908, alterou a visão do escritor brasileiro relativamente ao papel da mulher dentro do casamento e da sociedade? O segundo retrato que o narrador faz de D. Carmo é uma espécie de resumo sobre a personalidade e aspeto físico desta personagem:

A dona da casa, afável, meiga, deliciosa com todos, parecia realmente feliz naquela data; não menos o marido. Talvez ele fosse ainda mais feliz que ela, mas não saberia mostrá-lo tanto. D. Carmo possui o dom de falar e viver por todas as feições, e um poder de atrair as pessoas, como terei visto em poucas mulheres, ou raras. Os seus cabelos brancos, colhidos com arte e gosto, dão à velhice um relevo particular, e fazem casar nela todas as idades. Não sei se me explico bem, nem é preciso dizer melhor para o fogo a que lançarei um dia destes estas folhas de solitário. (p. 19)

Neste passo, de nove linhas, o narrador adjetiva D. Carmo de “afável, meiga, deliciosa e feliz”. Trata-se de uma avaliação normativa narratorial eufórica em todos os planos temáticos. O parágrafo inicia com a referência a um dos papéis sociais da esposa de Aguiar - dona da casa, como afirma Luiz Alberto Pinheiro de Freitas:

“Carmo, como todas as mulheres do seu tempo, não era mais que uma simples dona-de-casa. No colégio em que estudara foi a primeira aluna, não produzia invejas, mas todas a admiravam e amavam. Não era, segundo Machado, nenhum prodígio de talento, mas tinha uma inteligência fina e superior à das outras”⁴⁴⁵.

O narrador destaca ainda o dom de D. Carmo para “falar e viver para todas as feições”, isto é, independentemente da personalidade do seu receptor, a esposa de Aguiar adaptava-se. Além disso, era detentora de “um poder de atrair as pessoas” como poucas ou raras mulheres conseguiam fazer. Trata-se, pois, de uma avaliação normativa ético-política favorável. Os cabelos adjetivados de “brancos”, estavam apanhados “com arte e gosto” e davam à vetustez um “relevo particular”. Os cabelos fazem ainda com que se veja em D. Carmo todas as idades. A relação de D. Carmo e Fidélia é como uma de “mãe” e “filha”: “- Outra impressão que levo desta casa e desta noite é que as duas damas, a casada e a viúva, parecem amar-se como mãe de filha, não é verdade?” (p. 21). Na passagem abaixo apresentada, o Conselheiro Aires volta a referir a cumplicidade entre Fidélia e D. Carmo:

⁴⁴⁴ Cf. *Ibidem*, p. 145.

⁴⁴⁵ Cf. *Ibidem*.

Falávamos a um canto da sala, onde Campos e Tristão foram ter connosco, deixando as duas damas entregues uma à outra. E eu cá de longe fiquei a mirá-las, encantadoras naquela expressão de si mesmas. A harmonia dos cabelos brancos de uma e dos cabelos pretos de outra, as vozes que trocavam baixo sorrindo, com os olhos brandos e amigos, tudo isso me faria perguntar a mim mesmo, por que não eram realmente mãe e filha, esta casada com algum rapaz que a merecesse, e aquela casada ou viúva, não importa; consolar-se-ia do marido perdido com a filha eterna. Toda filha moça é eterna para as mães envelhecidas. Mas ainda uma vez notei que pareciam antes irmãs, tal a arte de D. Carmo em se fazer moça com as moças. A matéria da conversação não sei qual fosse, nem vale a pena cogitá-la; não daria mais interesse ao grupo. De uma vez, demorando-se Fidélia em consertar a posição do broche, D. Carmo substituiu-lhe os dedos pelos seus, e consertou-lha de todo. (pp. 86-87)

Esta harmonia familiar sugere a visão da mulher idealizada por um Machado de Assis, comportamento esperado da boa mãe e da boa filha está plasmado nesta passagem: durante a festa das bodas de prata de D. Carmo e Aguiar, o Conselheiro Aires fica longe a ver a harmonia entre D. Carmo e Fidélia. O contraste de idades faz-se pelos cabelos das duas personagens femininas, os da primeira, pretos, os da segunda, brancos. Os olhos são duplamente adjetivados de “brandos” e “amigos”. Esta cumplicidade entre D. Carmo e Fidélia leva a que o Conselheiro Aires questionasse o porquê das duas mulheres não poderem ser de facto mãe e filha. Numa antítese que contrapõe a “filha moça” com as mães envelhecidas, o narrador mostra a diferença de idade entre D. Carmo e Fidélia, diferença essa que permitiria que a primeira fosse mãe da segunda. Contudo, o Conselheiro Aires repara que, em vez de mãe e filha, a esposa de Aguiar e a viúva Noronha pareciam irmãs, pela capacidade que D. Carmo tinha de “se fazer moça” quando estava rodeada por moças. O fim desta passagem é feito com um momento de cuidado maternal, pois tendo Fidélia dificuldade em pôr o broche no lugar, consertou-lho D. Carmo, como qualquer mãe carinhosa faria.

Voltemos ao retrato de Fidélia. Quando esta chega a casa de D. Carmo e Aguiar o Conselheiro Aires adjetiva-a de “saborosa” e “vistosa”. A perfeição física da viúva Noronha é tão grande que ao Conselheiro parece ter sido feita num torno, embora seja “flexível”, pelo menos as partes visíveis podendo adivinhar-se o resto. A pele é duplamente adjetivada de “macia e clara”, o que redundará numa valorização estética sinestética da personagem feminina. Encontramos, novamente, outra personagem feminina machadiana cuja pele é caracterizada pela brancura e macieza. No entanto, tem uns tons vermelhos nas faces que segundo o Conselheiro “não lhe ficam mal à viuvez”. Os olhos e os cabelos são apenas adjetivados de “pretos”, sem outras descrições ou comentários do narrador, como acontece com outras personagens femininas machadianas e queirosianas: lembremo-nos dos olhos da Capitu e da Virgília machadianas e os da Luísa queirosiana. Este retrato é rematado com a adjetivação que qualifica a figura de Fidélia de “interessante”, tanto no gesto como na conversação, uma avaliação normativa narratorial estética e linguística valorativa da personagem feminina. Fidélia volta a ser objeto de visão de Conselheiro Aires pouco tempo antes do seu casamento com Tristão:

Talvez seja engano meu, mas acho a viúva agora mais bonita. A causa disto pode ser a mudança próxima do estado. A melancolia de antes era verdadeira, mas estranha ou hóspede, não sei como diga para significar uma espécie de visita de pêsames, poucos minutos e poucas palavras. (p. 143)

Neste passo, de apenas quatro linhas, o Conselheiro volta a destacar a beleza de Fidélia, no entanto, nota-a ainda mais bonita. A causa disso, supõe ele, pode passar pelo casamento com Tristão. Mais uma vez, Machado de Assis sugere a visão do aumento da beleza da mulher com o casamento, algo visto também em Sofia de *Quincas Borba*.

A Leopoldina queirosiana também é objeto de visão do narrador no que diz respeito ao seu retrato físico. Veja-se o passo seguinte:

Leopoldina tinha então vinte e sete anos. Não era alta, mas passava por ser a mulher mais bem feita de Lisboa. Usava sempre os vestidos muito colados, com uma justeza que acusava, modelava o corpo como uma pelica, sem largueza de roda, apanhados atrás. Dizia-se dela com os olhos em alvo: "é uma estátua, é uma Vénus!" Tinha ombros de modelo, de uma redondeza descaída e cheia; sentia-se nos seus seios, mesmo através do corpete, o desenho rijo e harmonioso de duas belas metades de limão; a linha dos quadris rica e firme, certos quebrados vibrantes de cintura faziam voltar os olhares acesos dos homens. A cara era um pouco grosseira; as asas do nariz tinham uma dilatação carnuda; na pele, muito fina, de um trigueiro quente e corado, havia sinaizinhos desvanecidos de antigas bexigas. A sua beleza eram os olhos, de uma negrura intensa, afogados num fluido, muito quebrados, com grandes pestanas. Luísa veio para ela com os braços abertos, beijaram-se muito. E Leopoldina, sentada no sofá, enrolando devagarinho a seda clara do guarda-sol, começou a queixar-se: tinha estado adoentada, muito secada, com tonturas. O calor matava-a. E que tinha ela feito? Achava-a mais gorda. Como era um pouco curta de vista, para se afirmar piscava ligeiramente os olhos, descerrando os beiços gordinhos, de um vermelho cálido. [...] E deixou-se cair sobre a almofada do sofá, encalmada, com um sorriso aberto, mostrando os dentes brancos e grandes. (pp. 18-19)

Nesta quase meia página o narrador começa por informar o leitor da idade de Leopoldina: "tinha então vinte e sete anos". No que concerne à estatura da amiga de infância de Luísa, o narrador descreve-a como não sendo alta, e enaltecendo-a como a "mulher mais bem feita de Lisboa", numa explícita avaliação normativa narratorial estética eufórica. Os vestidos usados por Leopoldina caracterizam-se por serem "muito colados", delineando-lhe o corpo "como uma pelica". A roda dos vestidos não é larga, e são apanhados atrás. A opção por este tipo de vestidos pode ficar a dever-se à vontade de Leopoldina mostrar a sua silhueta. O retrato indumentário é, assim, muito pormenorizado. Diziam que ela é "uma estátua", "uma Vénus", referência que não aparece aqui despropositadamente, pois a deusa romana é conhecida pelo leitor mais culto por ser a deusa do Amor e da Beleza, uma vez que tinha uma anatomia divinal. Como estamos a ver por este retrato físico corporal de Leopoldina, também ela é dona de um corpo invejável. Os ombros são de "modelo", pois são de "uma redondeza" descaída adjetivada de "cheia". O desenho dos seios transparece mesmo através do corpete, e é duplamente adjetivado de "rijo e harmonioso", em forma de duas metades de limão adjetivadas de "belas". A metáfora dos seios de Leopoldina em que estes são identificados a limões acentua a

sensualidade e o erotismo desta descrição física, na medida em que é uma fruta comumente usada para ser espremido, sendo, por conseguinte, o paralelismo evidente. A linha das ancas é duplamente adjetivada de “rica e firme”, e certos movimentos de cintura faziam com que os homens não lhe ficassem indiferentes. Contudo, a contrastar com as características físicas corporais favoráveis a Leopoldina, o narrador aponta outros pontos físicos menos belos: a cara, “um pouco grosseira”; as asas do nariz, com “uma dilatação carnuda”, e a pele de um moreno “quente e corado” com “sinaizinhos de antigas bexigas”. O diminutivo enfatiza a pequenez dos sinais a que acresce o adjetivo “desvanecidos” o que atenua este traço físico menos favorável de Leopoldina. Já os olhos são a maior beleza de Leopoldina, estando caracterizados com o recurso ao substantivo “negrura” a que acresce o adjetivo “intensa”. São ainda “muito quebrados”, com pestanas adjetivadas de “grandes”. O enfoque do sofá e do guarda-sol de seda, mostra a posição económica da personagem, sobretudo sendo a seda um tecido caro. Os lábios “gordinhos, de um vermelho cáldo” de Leopoldina remetem a personagem para o pecado, e os dentes duplamente adjetivados de “brancos e grandes”, demonstram também eles a pertença social desta personagem, numa época em que a higiene oral só estava ao alcance da elite. Este extenso retrato que incide sobretudo em detalhes físicos, bastante pormenorizado, dá uma visão antecipada de uma personagem que, pelas características corporais, prepara o leitor para traços libidosos.

Gracinha Ramires também é objeto de visão do narrador no que respeita o seu retrato físico. Na passagem que apresentamos abaixo, o narrador descreve a irmã de Gonçalo Ramires quando tinha apenas dezasseis anos. No entanto, há características que não se alteram:

Gracinha Ramires desabrochava na flor dos seus dezasseis anos; e mesmo em Oliveira lhe chamavam a “Flor da Torre”. Ainda então vivia a governante inglesa de Gracinha, a boa Miss Rhodes - que, como todos na Torre, admirava com entusiasmo André Cavaleiro pela sua amabilidade, a sua ondeda cabeleira romântica, a doçura quebrada dos seus olhos largos, a maneira ardente de recitar Victor Hugo e João de Deus. [...] O pai de Gonçalo, governador civil de Oliveira, sempre atarefado, enredado em Política e em dívidas, amanhecendo só na Torre aos domingos, aprovava esta colocação de Gracinha, que, meiga e romanesca, sem mãe que a velasse, criava na sua vida, já difícil, um tropeço e um cuidado. [...] E enfim Maria da Graça amava enlevadamente aqueles reluzentes bigodes, os ombros fortes de Hércules bem-educado, o porte ufano que lhe encorajava o peitilho e que impressionava. Ela, em contraste, era pequenina e frágil, com uns olhos tímidos e esverdeados que o sorriso humedecia e enlanguescia, uma transparente pele de porcelana fina, e cabelos magníficos, mais lustrosos e negros que a cauda dum corcel de guerra, que lhe rolavam até os pés, em que se podia embrulhar toda, assim macia e pequenina. (pp. 110-111)

Nesta meia página, indicar que Gracinha estava na “flor” dos dezasseis anos remete para a idade considerada à época o despertador da juventude e do desejo, é a passagem da infância para a vida adulta, numa sociedade que, ao contrário da moderna, não conhece o conceito de adolescência. Em Oliveira, chamavam-lhe “Flor da Torre”, certamente devido à sua idade. A instância narrativa recorre ao uso da dupla adjetivação “meiga e romanesca” para caracterizar

Gracinha. O retrato físico corporal da esposa de Barrolo é aqui apresentado por contraste com o de André Cavaleiro, seu namorado na altura e futuro amante. A estatura daquela é duplamente adjetivada de “pequenina e frágil”. Os olhos são também duplamente adjetivados de “tímidos e esverdeados” e o sorriso humedecia-os e enlanguescia-os. A pele é adjetivada de “transparente” e metaforicamente identificada à “porcelana fina”, o que mostra a sua delicadeza. Os cabelos são adjetivados como magníficos e comparados com a cauda de um corcel de guerra por serem “lustrosos e negros”: “mais lustrosos e negros que a cauda dum corcel de guerra” tão compridos que lhe chegavam ao chão e “em que se podia embrulhar toda”. Esta clara hipérbole mostra a importância do cabelo na visão feminina da mulher. O retrato termina com a caracterização de Gracinha com recurso à dupla adjetivação “macia e pequenina”. Gracinha é, em suma, o arquétipo da descrição queirosiana que, no que concerne à personagem feminina, se baseia intensamente na dupla adjetivação concretizadora da hipálage.

No que concerne aos retratos físicos indumentários, só encontramos em Machado três protagonistas objeto de visão do narrador: Lívia, Guiomar e Helena. Já em Eça, quatro personagens com o mesmo relevo diegético das machadianas são contempladas com este tipo de retrato: Amélia, Luísa, Maria Eduarda e Genoveva. Lívia é objeto de visão do narrador quando cumprimenta Félix: “Ela estendeu-lhe a ponta dos dedos elegantemente apertados na pelica da luva.” (p. 69). A referência à indumentária resume-se, neste caso, à luva, onde a viúva tinha os “dedos elegantemente apertados”. Repare-se no advérbio de modo “elegantemente”, reiterando a distinção de Lívia. O facto de a peça de vestuário destacada nesta curta passagem ser a luva é pertinente, uma vez que esta peça é um símbolo de *status* social da época.

No caso de Guiomar, o retrato acontece quando a afilhada da baronesa se vai vestir:

Guiomar, embora tivesse ido vestir-se e aprimorar-se, com tão singelos meios o fizera, que não desdizia daquele matinal desalinho em que o leitor a viu no capítulo anterior. O penteado era um capricho seu, expressamente inventado para realçar a um tempo a abundância dos cabelos e a senhoril beleza da testa. As pontas bordadas de um colarinho de cambraia dobravam-se faceiramente sobre o azulado do vestido de glacê, talhado e ornado com uma simplicidade artística. Isto, e pouco mais, era toda a moldura do painel, - um dos mais belos painéis que havia por aqueles tempos em toda a Praia de Botafogo. (p. 37)

Neste passo, de nove linhas, o narrador vai mesclando traços físicos e indumentários da personagem feminina. A roupa de Guiomar é singela depois de no capítulo anterior ter sido vista por Estevão de roupão. O penteado é levantado com a finalidade de realçar a “beleza da testa” e a “abundância de cabelos”. O vestido de glacê é azul com o colarinho de cambraia de pontas bordadas, o que embeleza, impressionisticamente o retrato da personagem por contrastar o azul do vestido com o branco da cambraia, tecido também ele caro e por isso sinal de *status* social, ainda que “talhado e ornado” com “simplicidade”. A beleza de Guiomar está metaforicamente associada à moldura de um painel, que o narrador diz ser “um dos mais belos painéis” de toda a Praia de Botafogo, isto é, a beleza da afilhada da baronesa destacava-a das demais. Esta é mais uma explícita valorização estética narratorial. E a visão machadiana da beleza da mulher parece

consistir numa simbiose harmónica de delicadeza de traços e elegância no vestir que não peque, todavia, pelo exagero ou exuberância. É a famosa simplicidade burguesa mas que permite destaca-se de entre a plebe. Isso confirma-se na descrição física indumentária de Helena, que aparece com roupa emprestada por D. Úrsula:

Já ali estava Helena. D. Úrsula emprestara-lhe um vestido de amazona, com que algumas vezes montara, antes da morte do irmão. O vestido ficava-lhe mal; era folgado demais para o talhe delgado da moça. Mas a elegância natural fazia esquecer o acessório das roupas. (p. 31)

Neste passo, de quatro linhas, o narrador analisa como fica mal a Helena o vestido emprestado por D. Úrsula, porque é largo demais para a silhueta “delgada” de Helena. No entanto, a elegância natural da protagonista faz com que a roupa e o acessório passe despercebido.

A Amélia queirosiana é objeto de visão do narrador quando é beijada por Amaro pela primeira vez:

Saltou, foi cair-lhe sobre o peito com um gritinho. Amaro resvalou, firmou-se — e sentindo entre os braços o corpo dela, apertou-a brutalmente e beijou-a com furor no pescoço. Amélia desprende-se, ficou diante dele, sufocada, com a face em brasa, compondo na cabeça e em roda do pescoço, com as mãos trémulas, as pregas da manta de lã. Amaro disse-lhe:
— Ameliázinha!
Mas ela de repente apanhou os vestidos, correu ao comprido do valado. Amaro, com grandes passadas, seguiu-a atarantado. Quando chegou à cancela, Amélia falava ao caseiro, que aparecia com a chave. (p. 331)

Neste passo, de nove linhas, o narrador mostra que Amélia fica corada (“com a face em brasa”) após ser beijada por Amaro. A emoção do beijo deixa-a com as mãos a tremer, o que se nota quando tenta compor à volta do pescoço as pregas da mante de lã que enverga. Depois apanha os vestidos e corre para ao pé do caseiro.

Luísa d’O Primo Basílio é objeto de visão do narrador, no que respeita ao aspeto físico e à indumentária, logo nas primeiras páginas:

— Tu não te vais vestir, Luísa?
— Logo.
Ficara sentada à mesa a ler o Diário de Notícias, no seu roupão de manhã de fazenda preta, bordado a soutache, com largos botões de madrepérola; o cabelo louro um pouco desmanchado, com um tom seco do calor do travesseiro, enrolava-se, torcido no alto da cabeça pequenina, de perfil bonito; a sua pele tinha a brancura tenra e láctea das louras; com o cotovelo encostado à mesa acariciava a orelha, e, no movimento lento e suave dos seus dedos, dois anéis de rubis miudinhos davam cintilações escarlates. Tinham acabado de almoçar. (p. 5)

Neste passo, de dez linhas, o narrador mostra que Luísa tem o roupão vestido até depois da hora de almoço, o que mostra a preguiça e ociosidade da personagem. O roupão é de “fazenda preta, bordado a *sutache*”, e os botões de madrepérola são adjetivados de “largos”. O

cabelo está despenteado e ainda se nota neles a marca da almofada, que se enrolava no alto da cabeça de Luísa, adjetivada de “pequenina”. A pele da esposa de Jorge tem uma brancura duplamente adjetivada de “tenra e láctea”, sinestesia que valoriza esteticamente a personagem e a situa também no plano de uma elite económico-social. Enquanto acaricia a orelha, num movimento duplamente adjetivado como “lento e suave”, cintilam dois anéis de rubis adjetivados de “miudinhos”. Pouco tempo antes de Jorge partir para o Alentejo, Luísa volta a ser objeto de visão do narrador:

Veio encostar-se à *voltaire* de Jorge, passou-lhe lentamente a mão sobre o cabelo preto e anelado. Jorge olhou-a, triste já da separação; os dois primeiros botões do seu roupão estavam desapertados; via-se o começo do peito de uma brancura muito tenra, a rendinha da camisa; muito castamente Jorge abotoou-lhos. (p. 9)

Nesta passagem, de cinco linhas, Luísa volta a estar de roupão, cujos primeiros botões estão desapertados o que deixa ver o início do peito de uma brancura adjetivada de “tenra” e a “rendinha da camisa”, que Jorge abotoou “castamente”. Quando Luísa volta a ser objeto de visão do narrador já está vestida:

Luísa voltou-se, um pouco corada. Estava diante do toucador já penteada, com um vestido de linho branco, guarnecido de rendas. [...] Luísa ia passando o seu medalhão de ouro numa longa fita de veludo preto, tinha uma tremura nas mãos, estava vermelha. (p. 25)

Se as jóias, a brancura da pele e os sinais de ociosidade remetem Luísa para a alta burguesia, a insistência nos botões desapertados do roupão é um indício do futuro adultério da mesma. Estas quatro linhas mostram que Luísa estava ligeiramente corada. Encontra-se em frente ao toucador “já penteada”. Enverga um vestido de linho branco adornado com rendas. A esposa de Jorge ia passando um medalhão de ouro por uma fita comprida de veludo preto, o que mostra o tremor das suas mãos, e, no fim, o narrador reitera o rubor das faces de Luísa. Durante a visita de Basílio, Luísa volta a ser objeto de visão do narrador:

— Podes fumar - disse Luísa de repente, sorrindo, a Basílio. - Queres lume?
Ela mesma lhe foi buscar um fósforo, toda ligeira, feliz. Tinha um vestido claro, um pouco transparente, muito fresco. Os seus cabelos pareciam mais louros, a sua pele mais fina. (p. 104)

Neste passo, de quatro linhas, o narrador mostra a felicidade de Luísa com a visita de Basílio, demonstrada pelo uso da dupla adjetivação assindética “ligeira, feliz”. Nesse dia trajava um vestido claro, ligeiramente transparente, que era “muito fresco” o que indicia os propósitos sedutores de Luísa (nem que seja a nível do inconsciente). Os cabelos de Luísa pareciam mais louros do que o costume e a pele ainda mais fina porque a felicidade de Luísa parece sinaleticamente transmitir-se à beleza do seu corpo. Luísa volta a ser objeto de visão do narrador quando Jorge regressa do Alentejo:

Jorge trouxera-lhe como presente seis pratos de louça da China, muito antigos, com mandarins bojudos, de túnicas esmaltadas, suspensos majestosamente no ar azulado; uma preciosidade que descobrira em casa de umas velhas miguelistas, em Mértola. Luísa dispunha-os muito decorativamente nas prateleiras guarda-louça; e em bicos de pés, com a larga cauda do seu roupão estendida por trás, a massa loura do cabelo pesado, um pouco desmanchado sobre as costas - parecia a Jorge mais esbelta, mais irresistível, e nunca a sua cinta fina lhe atraía tanto os braços. (pp. 316-317)

Neste passo, de nove linhas, Luísa volta a estar de roupão, cuja cauda está estendida para trás, enquanto ela, na ponta dos pés, arruma os pratos de louça que lhe tinha trazido Jorge. O cabelo, que o narrador substantiva de “massa loura” é adjetivado de “pesado” e está levemente desalinhado sobre as costas. Luísa parecia a Jorge “mais esbelta” e “mais irresistível” com uma cintura adjetivada de “fina”, que o atraía como nunca. Este é o tipo de dona de casa burguesa que representava, nas suas aparentes e anódinas atitudes quotidianas, modo de vestir e formas físicas, o ideal da mulher oitocentista eciana. Obviamente, o adultério era um segredo bem guardado pela esposa ao marido... Luísa volta a ser objeto de visão do narrador quando Juliana lhe começa a extorquir roupa:

Foram semanas de amargura para Luísa. Juliana entrava no quarto todas as manhãs, muito cumprimenteira, começava a amimar, e de repente com uma voz lamentosa:

— Ai! Estou tão falta de camisas! Se a senhora me pudesse ajudar...

Luísa ia às suas gavetas cheias, cheirosas, e começava melancolicamente a pôr à parte as peças mais usadas. Adorava a sua roupa branca; tinha tudo às dúzias, com lindas marcas, *sachets* para perfumar; e aquelas dádivas dilaceravam-se com mutilações! Juliana por fim já pedia com *secura*, com direito:

— Que bonita que esta camisinha! - dizia simplesmente. - A senhora a quer, não?

— Leve, leve! - dizia Luísa sorrindo, por orgulho, para não se mostrar violentada.

E todas as noites Juliana fechada no seu quarto, encruzada na esteira, inchada de alegria, com o candeeiro sobre uma cadeira, desmarcava roupa, desfazendo as duas letras de Luísa, marcando regaladamente as suas, a linha vermelha, enormes - J C T - Juliana Couceiro Tavira! Mas enfim cessou, porque, como ela dizia, «de roupa branca estava como um ovo».

— Agora, se a senhora me quiser ajudar com alguma coisa para sair...

E Luísa começou a *vesti-la*. Deu-lhe um vestido roxo de seda, um casaco de casimira preta, com bordados a *soutache*. E receando que Jorge estranhasse as generosidades, transformava-as para ele as não reconhecer; mandou tingir de castanho o vestido; ela mesma por sua mão pôs uma guarnição de veludo no casaco. Trabalhava para ela, agora! Como acabaria tudo aquilo, Santo Deus? (pp. 321-322)

Neste passo, que ocupa uma página do romance, Juliana pede camisas a Luísa, levadas a custo, como se pode ver pelo uso do advérbio de modo “melancolicamente”. A esposa de Jorge “adorava a sua roupa branca”, como se pode ver pela quantidade de que dispunha (“tinha tudo às dúzias”), com marcas adjetivadas de “lindas”, e com “*sachets* para perfumar”. Porém, as gavetas de Luísa começavam a ficar cada vez mais vazias, como se pode ver pelo uso da

metáfora “e aquelas dádivas dilaceravam-se com mutilações”, e as de Juliana cada vez mais cheias. O abuso agudiza-se, e a criada já não “pedia com direito”. Luísa, fingindo orgulho, deixava-a levar o que quisesse com um sorriso de forma a esconder da criada o quanto se sentia constrangida. À noite, Juliana fechada no quarto desmarcava a roupa que era de Luísa e feliz, como se vê pelo uso do advérbio de modo “regaladamente”, marcava-a com as suas iniciais a letras vermelhas e enormes, até que chegou o dia em que já não precisava de mais roupa branca e passou para os vestidos. Luísa começou por lhe dar um vestido roxo de seda e um casaco de caxemira preta, ambos bordados a “*soutache*”. Com medo que Jorge reconhecesse a sua roupa, que mais cedo ou mais tarde iria acabar por acontecer, porque uma criada não ganhava o suficiente para comprar vestidos de seda e casacos de caxemira, dois tecidos caros e, por isso, inacessíveis à criadagem, começou a modificar a roupa antes de a dar a Juliana. Assim, manda tingir o vestido de castanho, e ela própria põe um adorno de veludo no casaco. De repente, Luísa repara que está a trabalhar para a criada, numa inversão de papéis sociais, o que a leva a interrogar Deus: “Como acabaria tudo aquilo, Santo Deus?” sendo assim, Luísa e Juliana acabam por ser ambas retratadas nesta passagem num momento crucial em que a indumentária - fator de distinção social em oitocentos - é transferida de uma personagem feminina para a outra por coação. Luísa, já na parte final do romance, volta a ser objeto de visão do narrador:

Luísa olhou em roda, como se um raio tivesse atravessado o quarto; mas tudo estava imóvel e correto; nem uma prega das cortinas se movera, e os dois pastorinhos de porcelana sobre o toucador sorriam pretensiosamente. Então tirou o roupão violentamente, passou um vestido sem apertar o corpete, vestiu por cima um casaco largo de inverno, atirou o chapéu para a cabeça despenteada, saiu, desceu a rua tropeçando nas saias, quase a correr. (p. 389)

Este retrato, de sete linhas, mostra que Luísa tinha chegado ao seu limite, e a única solução que encontra é ir pedir ajuda a Sebastião. Os preparos indumentários em que Luísa vai sair de casa, que contrasta com o seu bom gosto em *toilettes*, mostra que ela já não aguenta a situação vivida dentro de casa longe do olhar alheio. O esgotamento de Luísa está bem patente no uso do advérbio de modo “violentamente” com que tira o roupão. Veste um vestido, passado por ela, quando engomar é uma das funções de Juliana, e, sem apertar o corpete, veste um casaco de inverno por cima e põe descuidadamente um chapéu na cabeça, como se pode ver pela expressão “atirou o chapéu para a cabeça” despenteada. O pormenor do tropeçar nas saias também mostra o desnorte de Luísa. Como podemos ver, este retrato indumentário contrasta com os primeiros, onde sobressai o cuidado de Luísa em se vestir.

O primeiro retrato indumentário de Maria Eduarda acontece numa fase avançada do romance, quando a coprotagonista já morava na quinta:

Ordinariamente ao meio dia, ao acabar de almoçar, Maria Eduarda, ouvindo rodar o trem na estrada silenciosa, vinha esperar Carlos à porta da casa, no topo dos degraus ornados de vasos e resguardados por um fresco toldo de fazenda cor-de-rosa. Na quinta usava sempre vestidos claros; às vezes trazia, à antiga moda espanhola, uma flor entre os

cabelos; o forte e fresco ar do campo avivava com um brilho mais quente ao mate ebúrneo do seu rosto; - e assim, simples e radiante, entre sol e verdura, ela deslumbrava Carlos cada dia com um encanto inesperado e maior. (p. 462)

Neste passo, de oito linhas, é descrita a indumentária usada por Maria Eduarda. Os vestidos que envergava são adjetivados de “claros”, para condizer com o ar típico do campo adjetivado de “quente” ao rosto de Maria Eduarda. Por vezes punha uma flor entre os cabelos; o ar do campo que é duplamente adjetivado como “forte e fresco” dando um brilho. Por norma, a pele de Maria Eduarda era de uma brancura pálida, cumprindo assim os padrões de beleza e da época. Deste modo, duplamente adjetivado de “simples e radiante” fascinava Carlos. Maria Eduarda volta a ser objeto de visão do narrador:

Maria ao lado abriu a janela. Estava vestida de escuro para sair; e bastou o brilho terno do seu sorriso, aqueles ombros a que o estofo justo modelava a beleza cheia e quente - para que Carlos detestasse logo as dúvidas desleais e covardes, a que se abandonara um momento sob as árvores desfolhadas... Correu para ela. [...] Maria justamente gostava desses dias de inverno, cheios de sol, com um arzinho vivo e arrepiado. Tornavam-na mais leve, mais esperta. (p. 542)

Nesta passagem, de sete linhas, a descrição da indumentária de Maria Eduarda contrasta com a anterior. Desta vez, envergava um vestido escuro que se opõe aos tons claros dos vestidos descritos no passo acima transcrito. Carlos estava aborrecido com Maria Eduarda devido às dúvidas que a lealdade dela lhe causava. No entanto, bastou o brilho adjetivado de “terno” do sorriso da irmã e os ombros a que o tecido justo do vestido delineava a beleza duplamente adjetivada de “cheia e quente” para que Carlos esquecesse as dúvidas que tinha. O sol de Inverno tornavam, Maria Eduarda, “mais leve” e “mais esperta”, numa contínua valorização normativa estética da personagem.

O primeiro retrato físico corporal e indumentário de Genoveva acontece logo nas primeiras páginas do romance:

Uma senhora alta, de pé, desapertava devagar os fechos de prata de uma longa capa de seda negra forrada de peles escuras; tinha ainda o capuz descido sobre a testa e os seus olhos negros e grandes, que as olheiras de um brilho ligeiro ou desenhadas ou naturais, faziam parecer mais profundos, mais sérios, destacavam num rosto aquilino e oval, levemente amaciado de pó-de-arroz. Uma mulher esguia e seca, com um cordão de ouro de relógio caído ao comprido do corpete de seda, chato, desembaraçou-se da capa e ela, com um movimento delicado e leve, voltou-se e ficou imóvel, de perfil, olhando o palco. (p. 9)

Neste retrato, de nove linhas, é descrita a indumentária que Genoveva enverga quando vai ao teatro pela primeira vez desde que tinha chegado a Lisboa. A capa de seda negra forrada de peles escuras adjetivada de “longa” com fechos de prata que Genoveva desapertava devagar torna a personagem distinta. A testa escondida pelo capuz e os olhos “negros e grandes” com olheiras que “faziam parecer mais profundos, mais sérios” tornam a personagem mais misteriosa

e seduzem o leitor. O rosto adjetivado de “aquilino e oval”, “levemente” alisado de pó-de-arroz, corresponde aos padrões da beleza da época. Genoveva fazia-se acompanhar por Miss Sarah, a governanta inglesa. Esta também é aqui descrita e tal companhia solidifica o estatuto social de Genoveva. A figura de Miss Sarah é duplamente adjetivada de “esguia e seca”. O corpete de seda, que lhe ficava largo, é adornado por um cordão de ouro de relógio. O contraste entre a largura de Miss Sarah e a figura esbelta de Genoveva favorece ainda mais esta última. Depois de Miss Sarah ter arrumado a capa, num movimento duplamente adjetivado de “delicado e leve”, vira-se de perfil em direção ao palco. A descrição da indumentária de Genoveva presente neste retrato dá a ideia de que ela é uma mulher abastada; no entanto, está cheia de dívidas saldadas depois quando se envolve por interesse com Dâmaso. Genoveva volta a ser objeto de visão do narrador depois de se ter cruzado com o tio de Victor:

Mme. de Molineux, apenas a criadita veio abrir a porta, atravessou a saleta de entrada e, com pé nervoso, sobre o qual caía a sua calça preta, a cauda de amazona no braço, o chicote ainda apertado colericamente na mão, foi à janela da sala; queria ver o insultante, mas o *coupé* afastara-se e apenas via o dorso do cocheiro, com o seu chapéu enterrado até à nuca. Arremessou o chicote para uma cadeira, desapertou o elástico do chapéu; as suas mãos, calçadas de guantes de camurça, tremiam um pouco. Deu alguns passos agitados pela saleta; a amazona preta vestia-lhe o corpo, como uma luva, pondo em relevo a linha do seu seio, a cinta estreita, flexível, redonda, os quadris um pouco descaídos e de mulher lasciva; a sua alta estatura tinha a erecção alta que dá a cólera; os seus olhos pretos chamejavam com um brilho seco; e sob o pó-de-arroz, a sua pele tinha tons inflamados. (p. 41)

Nesta passagem, de doze linhas, é descrita a indumentária que Genoveva enverga quando se cruza com o tio de Victor e acaba por discutir com ele. Vestia umas calças pretas, trazia “a cauda de amazona no braço”, com um chicote apertado na mão ainda furiosa com a discussão que havia tido, como se pode ver pela utilização do advérbio de modo “colericamente”. Trazia um chapéu e nas mãos, que ainda tremiam, luvas de camurça. A amazona preta que trazia vestida assentava-lhe “como uma luva”, e punha em relevo as formas de Genoveva: a “linha do seio”, a cinta, descrita com recurso à tripla adjetivação (“estreita, flexível, redonda”), os “quadris um pouco descaídos”. Toda ela é uma mulher sensual. Devido à “cólera”, os olhos “pretos chamejavam com um brilho seco”, e a pele tinha agora “tons inflamados”. Este retrato de Genoveva está perpassado da cólera que a protagonista sentia naquele momento. A visão desta personagem é, assim, bem diferente da cândida mulher romântica oitocentista. Genoveva só volta a ser objeto de visão do narrador, no que concerne a sua descrição indumentária mais à frente na diegese, quando passeava pela noite de Seteais com Victor:

Ergueu-se e, saindo: «Que a noite estava agradável; queria ir dar uma volta.» Foram. Genoveva tomara o braço de Victor e iam calados, sob as árvores, até Seteais. A noite estava escura, mas serena; uma vaga humidade fria penetrava o ar e a grande maré de verdura, o vale profundo, em baixo, a solitária taciturnidade das quintas, das casas

apagadas, davam uma tristeza; uma melancolia caía das árvores e, para além, tudo se afundava numa vaga treva parda, picada, aqui e ali, de uma luz de habitação pálida e doce. Victor e Genoveva, muito chegados, apertando os braços de uma pressão ardente e estática, não falavam, na mudez enleada que dá a suprema abundância de ternura. O vestido longo de Genoveva roçava o chão, puxando, às vezes, uma palha seca, um galhinho seco. (p. 205)

Neste retrato, de onze linhas, existe apenas uma referência à indumentária de Genoveva no final da passagem. A protagonista enverga nessa noite um vestido adjetivado de “longo” que toca o chão e ao andar fica, por vezes, preso nele “uma palha seca” ou “um galhinho seco”. O último retrato indumentário de Genoveva acontece quando ela estava no quarto com Dâmaso:

Quando voltaram, as vivas chamadas dos carvões alegres saltavam, pondo, no quarto às escuras, os reflexos errantes e róseos. Dâmaso acendeu o lume e, sentando-se, cansado, bocejou escancaradamente. Genoveva ergueu um pouco o vestido, estendeu ao lume o seu pezinho calçado de verniz, com meia de seda às listas pretas e amarelas. (p. 209)

Neste passo, de cinco linhas, Genoveva, ao erguer o vestido com o lume apontado ao pé, calçado nuns sapatos de verniz, deixa ver a meia de seda “às listas pretas e amarelas”. Porquê estas cores? A associação mais imediata, em termos de mundo feminino, é a abelha, que pode ser rainha ou obreira. Genoveva aproxima-se mais da primeira, sendo servida por todos...

No que concerne ao retrato físico indumentário das personagens secundárias, encontramos em Machado Sofia de *Quincas Borba*. Esta é objeto de visão do narrador quando valsa com Carlos Maria:

Um e outro acompanharam com os olhos o par de valsistas, que passeava ao longo do salão. Sofia estava magnífica. Trajava de azul escuro, muito decotada, — pelas razões ditas no capítulo XXXV; os braços nus, cheios, com uns tons de ouro claro, ajustavam-se às espáduas e aos seios, tão acostumados ao gás do salão. Diadema de pérolas feitas, tão bem acabadas, que iam de par com as duas pérolas naturais, que lhe ornavam as orelhas, e que Rubião lhe dera um dia. Ao lado dela, Carlos Maria não ficava mal. [...] Entretanto, se, à primeira vista, parecia fazer apenas um obséquio àquela senhora, não é menos certo que ia desvanecido, por trazer ao lado a mais esbelta mulher da noite. (p. 113)

Neste fragmento, de dez linhas, o narrador descreve a indumentária de Sofia que fazia com que esta seja adjetivada de “magnífica”. O vestido é azul escuro e com um grande decote, para que Sofia satisfaça os desejos do marido, que consistem em exibi-la perante outros homens, e a sua própria vaidade, de se sentir o centro das atenções. A sensualidade de Sofia é reforçada pela descrição dos braços, duplamente adjetivados de “nus, cheios” em “tons de ouro claro”, que se enquadram com as “espáduas” e com os “seios”. Está adornada com um diadema de pérolas fictícias, e que fazem conjunto com os brincos de duas pérolas naturais, oferecidos por Rubião, o que mostra a influência que Sofia exerceria sobre este, ao ponto de Rubião lhe oferecer presentes caros. Por isso o narrador faz questão de informar o leitor que as duas pérolas são naturais, em contraste com as pérolas falsas do colar, o que também remete para o jogo de

aparências desta personagem. Sofia fazia-se acompanhar por Carlos Maria, no entanto, a beleza daquela ofuscava-o, como se pode ver em “ia desvanecido, por trazer ao lado a mais esbelta mulher da noite”, comentário narratorial que produz uma avaliação estética eufórica.

No que diz respeito ao retrato psicológico das protagonistas e coprotagonistas, todas as machadianas e queirosianas são contempladas com este tipo de retrato. Lívia, coprotagonista do primeiro romance machadiano, talvez devido ao seu relevo diegético, é das personagens do romance com maior densidade psicológica, como atesta Cilene Margarete Pereira:

Se a imagem física de Lívia já concorre para uma série de desdobramentos que corroboram sua complexidade como personagem, a descrição dos seus estados psicológicos incrementam a figura feminina. A capacidade de reflexão atribuída principalmente pela maneira de olhar da mulher e por sua expressão facial conduz a uma construção feminina mais intensa. Afinal, atentar para “as lutas interiores do pensamento” da personagem ajuda a marcar o território feminino como um enigma.⁴⁴⁶

Durante uma conversa entre Lívia e Félix, o narrador volta a ser sujeito de visão da coprotagonista, onde mostra que esta tem uma forma natural e simples de dizer as coisas mais invulgares do mundo, mas sempre com a elegância que lhe é característica:

Lívia entrou a combater isto que lhe parecia um insigne paradoxo, mas sem que nenhuma de suas palavras mostrasse a mais leve sombra de pedantismo. Tinha uma maneira natural e simples de dizer as cousas menos vulgares deste mundo. Sabia exprimir as suas ideias em frase elegante, mas desprestiosas. (pp. 71-72)

Neste passo, de seis linhas, o narrador mostra que Lívia refutava as ideias de outras personagens, neste caso em particular de Félix, e quando o fez nenhuma das palavras dita por ela mostra a mais pequena *nuance* de presunção. Além disso, uma das características aqui apresentadas pelo narrador é a maneira, duplamente adjetivada de “natural e simples”, de exprimir as coisas mais invulgares do mundo, ou seja, Lívia tinha o dom de simplificar as coisas incomuns. A irmã de Viana consegue expressar “as suas ideias em frase elegante”, mas simples. O narrador reitera a elegância de Lívia como já o tinha feito em retratos físicos. Pela desenvoltura da viúva em refutar as ideias de outras personagens e em expressar as suas assumimos que esta personagem não é inculta e, por isso, está a par de Guiomar e Estela. Estas últimas, além de terem estudado, foram também professoras. Lívia está ainda no mesmo patamar de Luísa e de Leopoldina, pois estas personagens femininas d’*O Primo* referem os seus tempos de escola. Mas Lívia afasta-se de Fidélia, de D. Carmo e de D. Rita, por exemplo, que são consideradas incultas pelo narrador, apesar de D. Carmo ter sido das primeiras de seu tempo a frequentar a escola. Lívia é, assim, uma personagem axiologicamente valorizada em termos

⁴⁴⁶ Cf. Cilene Margarete Pereira, “A Arte da Ilusão e dos Contrastes: Algumas Considerações sobre Narrador e Personagens em *Ressurreição*, de Machado de Assis”, in *Recorte: Revista Eletrônica do Programa do Mestrado em Letras*, Universidade Vale do Rio Verde, v. 6, n. 1, 2009, disponível em: <http://revistas.unincor.br/index.php/recorte>, (Consult. 07-08-2012).

linguísticos e culturais. Passado um mês Félix, ao reencontrar a viúva, recebe indica o narrador, por parte desta, uma reação estranha que chama a atenção do narrador:

Teve excelente recepção, posto que a viúva, sem deixar de ser cortês e graciosa, parecia um pouco reservada e preocupada. Não falava com a mesma volubilidade da noite do baile. Esquecia-se às vezes de si e dos outros. Duas vezes lhe aconteceu dar uma resposta sem pergunta e deixar uma pergunta sem resposta. (p. 76)

Nesta passagem, de seis linhas, é descrita a personalidade de Livia com o recurso à dupla adjetivação “cortês e graciosa” e “reservada e preocupada”. O primeiro par de adjetivos reflete a aparência, o segundo, a essência da personagem naquele momento. A apreensão da viúva deve-se aos rumores sobre a levandade de Félix. Além disso, nota-se um contraste entre a forma versátil com que conversara com Félix na festa em casa do coronel e durante a peça de teatro. Para enfatizar o estranho comportamento da irmã de Viana o narrador recorre à antítese presente na última frase. O narrador afirma que a presença de Félix em casa de Livia e Viana é uma lufada de ar fresco, uma vez que os irmãos tinham personalidades bastante antitéticas. O retrato psicológico da viúva é assim feito:

Livia tinha alternativas de afabilidade e rispidez [...] gênio especulativo [...]. Livia era a este respeito [ordem e economia] negligente e “meia douda”, como lhe chamava o irmão; alheava-se muitas vezes das coisas que a cercavam para subir a um modelo superior e quimérico. (pp. 82-83, acrescento nosso)

O passo supra, de cinco linhas, revela a complexidade do espaço psicológico de Livia. A viúva tanto podia ser afável como ríspida, como se pode ver pelo uso dos substantivos “afabilidade” e “rispidez”. A irmã de Viana era “negligente” e “meia douda” no que toca a questões de ordem econômica, o que vai contra o ideal da mulher dona de casa de então. Por fim, vemos que Livia se alienava várias vezes do que a cercava num mundo imaginário só seu. A viúva volta a ser objeto de visão da instância narrativa num retrato que ocupa onze linhas do romance e é despoletado pela atitude menos expansiva de Félix perante o afeto:

Livia, porém, não dissimulava nem hesitava; deixava transparecer no rosto o que sentia no coração. Jogava com as cartas na mesa sem previsão nem cálculo. Expansiva e discreta, enérgica e delicada, entusiasta e refletida, Livia possuía esses contrastes aparentes, que não eram mais que as harmonias do seu caráter. Os próprios defeitos dela nasciam de suas qualidades. Era crédula à força de ser confiante, ríspida com tudo o que lhe parecia baixo ou fútil. Tinha a imaginação quimérica, às vezes — o coração supersticioso, a inteligência austera, mas compensava estes defeitos, se o eram, por qualidades capitais e raras. (p. 90)

O passo acima transcrito revela que Livia não disfarça nem hesita em deixar transparecer no rosto os seus sentimentos. Ora, a dissimulação é uma característica das personagens femininas dos romances da segunda fase machadiana, onde se destaca Capitu. Assim, Livia

distancia-se de Virgília, Capitu, Sofia e Fidélia. A irmã de Viana é frontal, não calculista, como Sofia, quando se aproxima de Rubião por causa do dinheiro, ou Genoveva, que se aproxima de Dâmaso pelas mesmas razões. O retrato psicológico de Livia é apresentado nesta passagem antiteticamente, pois a viúva é ao mesmo tempo “expansiva e discreta”, “enérgica e delicada” e “entusiasta e refletida”, contraste que, segundo o narrador, são as “harmonias do seu carácter”. Até os defeitos de Livia nasciam das suas qualidades. Livia é confiante, mas esta confiança faz com seja ingênua e ríspida “com tudo o que lhe parecia baixo ou fútil”. A imaginação da viúva é adjetivada de “quimérica” o que não abona a favor da visão da personagem. Esta imaginação pode ser resultado das leituras que faz e está bem presente na passagem analisada no capítulo anterior, onde ela começa a idealizar a sua relação com Félix: “Seus projetos de futuro eram imensos; delineava uma vida independente de todas as escravidões sociais, vida exclusiva deles, cheia de todos os prestígios da poesia e do amor. Às vezes receava que esses sonhos fossem apenas sonhos.” (p. 105). Há, de facto, aqui um paralelismo com a Luísa queirosiana, uma vez que também ela se deixa levar pelo mundo fictício dos romances que lê:

“Em solteira, aos dezoito anos entusiasmara-se por Walter Scott e pela Escócia; desejara então viver num daqueles castelos escoceses, que têm sobre as ogivas os brasões do clã, mobilados com arcas góticas e troféus de armas, forrados de largas tapeçarias, onde estão bordadas legendas heróicas, que o vento do lago agita e faz viver; e amara Ervandalo, Morton e Ivanhoé, ternos e graves, tendo sobre o gorro a pena de águia, presa ao lado pelo cardo de Escócia de esmeraldas e diamantes. Mas agora era o moderno que a cativava: Paris, as suas mobílias, as suas sentimentalidades.” (p. 12)

Tal como Livia, também Luísa idealiza a sua relação extraconjugal com Basílio em Paris :

“O que havia de infeliz em abandonar a sua vida estreita entre quatro paredes, passada a examinar róis de cozinha e a fazer croché, e partir com um homem novo e amado, ir para Paris! Para Paris! Viver nas consolações do luxo, em alcovas de seda, com um camarote na Ópera!” p. (252).

Convém referir que nem todas as personagens femininas machadianas e queirosianas com gosto pela leitura se deixam iludir pelas vidas fictícias das personagens românticas das narrativas. Caso disso é Mrs. Oswald d’A *Mão e a Luva*: “- Estava talvez a dormir, ou entretida com o seu Walter Scott... - Milton, emendou gravemente a inglesa; esta manhã foi dedicada a Milton. Que imenso poeta, Dona Guiomar!” (p. 34). No fim da passagem são apresentadas outras características de Livia. Através da hipálage “o coração supersticioso” sabemos que é supersticiosa, como a própria disse um dia a Félix, e é dona de uma “inteligência austera”. O narrador começa por qualificar estes atributos de defeitos, para depois não ter a certeza se o são. Mas se o fossem, as qualidades duplamente adjetivadas de “capitais e raras” compensava-os. O amor entre Livia e Félix é o mote para o próximo retrato psicológico de Livia:

O desenlace desta situação desigual entre um homem frio e uma mulher apaixonada parece que deverá ser a queda da mulher: foi a queda do homem. Para triunfar da viúva, Félix contava apenas com a sua resolução; mas a viúva, além do seu amor, tinha dois auxiliares ativos e latentes: o tempo e o hábito. Cada dia que passava caía como uma gota d'água no coração do médico, e ia cavando fundo com a fria tenacidade do destino. [...] As armas com que lutava eram certamente de boa tempera, mas se valiam muito para esgrimir, valiam pouco para pelejar. Com uma mulher que apenas tivesse a soma de afeto necessária para dissimular o erro, o nosso herói ficaria na altura da reputação; mas o amor da viúva era um verdadeiro combate. Quando Félix chegou a encarar-lhe o coração, sentiu a fascinação do abismo, e caiu nele. (p. 92)

Este retrato, de meia página, é feito a partir do contraste entre Livia e o médico. O início dá-se pela antítese dos adjetivos “frio” e “apaixonada”, ou seja, a diferença entre as duas personagens aparece logo na primeira linha do parágrafo: o “homem frio” por um lado e a “mulher apaixonada” por outro. Este é um estereótipo oitocentista. Neste contraste, em que Livia sai vitoriosa, conta com o amor que sentia por Félix e com dois auxiliares duplamente adjetivados de “ativos e latentes”. Já Félix tinha do seu lado apenas a resolução que o caracteriza. De facto, o amor de Livia entrava cada dia no coração do médico, como se pode ver pela comparação “Cada dia que passava caía como uma gota d'água no coração do médico”. Se Livia fosse uma mulher que apenas sentisse o afeto necessário para disfarçar o engano, Félix sairia vitorioso, mas o amor da viúva “era um verdadeiro combate.” A Metáfora é poderosa, indicando o autor que a arma mais poderosa que o amor é uma guerra. No momento em que o médico vê o coração de Livia sentiu uma atração a que não pôde resistir. O relacionamento entre os protagonistas é atribulado devido aos ciúmes exagerados de Félix. Numa altura em que o médico tinha deixado de visitar Livia, esta decide escrever-lhe duas cartas, importantes para vincar o espaço psicológico atribuído à personagem. Atente-se no excerto que se segue:

Demais, a bela viúva escreveu-lhe. Félix, como um verdadeiro namorado, jurara não abrir as cartas que ela lhe mandasse, e correu à porta para receber a primeira. Não era carta de recriminações, mas de surpresa e de lágrimas. Quando veio segunda carta, já o médico sabia a outra de cor. A segunda era a última, dizia Livia; eram já recriminações, mas não contra ele, nem contra o destino; eram recriminações contra si mesma. A melancólica resignação da moça comoveu o médico; no fim de uma semana estava aos pés dela, fazendo ato de sincera contrição. Livia perdoou-lhe as lágrimas choradas durante aqueles oito dias de angustiosa incerteza. Perdoou-lhas como sabem perdoar as almas verdadeiramente boas, — sem ressentimento. Mas a causa da ausência não a explicou Félix. (pp. 93-94)

Neste fragmento, de quase meia página, há um contraste bem presente entre as cartas que Livia escreve a Félix. A primeira carta não é de “recriminações” pela situação em que se encontram os amantes, antes pelo contrário, mostra a surpresa da viúva em relação à atitude de Félix. A surpresa está patenteada pelas lágrimas de sofrimento da irmã de Viana. Já a segunda carta recriminatória, mas não contra Félix, antes contra ela própria. Porém, a “melancólica resignação” da coprotagonista acaba por comover o médico que, ao fim de uma semana, já está

aos pés da viúva assumindo-se como culpado pelo sucedido. A irmã de Viana acaba por perdoar o sofrimento e a incerteza que a atitude de Félix lhe causara, embora este não lhe tenha explicado a razão da ausência. Mas Lívia perdoa-o, por ter uma alma boa, “sem ressentimento”. Este retrato funciona como um prenúncio do sofrimento que a relação com Félix lhe vai trazer. Após os apaixonados terem tudo resolvido e Lívia ter perdoado o médico, aquela diz ao seu amado que suportaria tudo se em troca ele a amasse. Esta promessa leva o narrador a levantar a seguinte questão:

Compreenderia ela então que dolorosa e pesada obrigação contrairá?
Talvez não. Confiava em si mesma, no prestígio do seu amor, no coração
de Félix, para vencer tudo, e realizar o que era agora o sonho da sua
vida. (p. 95)

Nesta passagem, de três linhas, o narrador através do recurso à frase retórica interrogativa deixa transparecer o quanto Lívia ia sofrer devido ao relacionamento com Félix, como se pode ver pelo uso da dupla adjetivação “dolorosa e pesada”, de conotação negativa. O adjetivo “dolorosa” está diretamente associado a um sofrimento causado pela dor, e “pesada” aparece associado à carga psicológica do sofrimento que será constante e do qual Lívia não se vai conseguir livrar. De facto, o narrador não acredita que a viúva tenha consciência da envergadura da promessa que faz, pois acredita que ela própria, o amor que sente por Félix e o coração deste a ajudarão a vencer qualquer adversidade e conseguir alcançar aquele que é o sonho da sua vida. Colocar em causa este conjunto de crenças é próprio da escola realista e traduz a visão machadiana de que a mulher brasileira oitocentista ainda padecia, qual doença vitimadora, de romantismo. Lívia para mostrar o seu amor por Félix e de forma a evitar as crises de ciúmes, que este vulgarmente tinha, começa a ficar cada vez mais em casa, até chegar uma altura em que é raro encontrá-la sem ser no seu ambiente doméstico:

Esta filosofia teve seus instantes de desmaio. Não bastava a força do
amor para resistir à suspeita de todos os dias, que se apagava às vezes
logo, mas que renascia depois, para de novo se apagar e renascer. Lívia
começou a fugir dos lugares que até então frequentava habitualmente.
Raras vezes aparecia no teatro ou numa reunião. (p. 96)

Lívia é objeto de visão do narrador após ter tomado a decisão de se manter afastada de tudo o que poderia causar ciúmes a Félix:

De que lhe servia a ela a máxima prudência nas suas relações com as
demais pessoas, se tudo era pouco para obter a confiança de Félix? Uma
hora de inalterável felicidade era comprada à custa de muitas horas de
tédio, às vezes de lágrimas. Ele as sentia decerto, e pagar-lhas-ia com
sacrifícios, se precisos fossem; mas eram curtos esses lúcidos instantes.
Lívia não se acostumou a ler logo na fisionomia do médico. Ele possuía
em alto grau a faculdade de esconder o bem e o mal que sentisse. Era
uma faculdade preciosa, que o orgulho educara, e se fortificou com o
tempo. O tempo, entretanto, a pouco e pouco lhe foi adelgaçando essa
couraça, à medida que se prolongava e multiplicava a luta. Então os
olhos da viúva aprenderam a soletrar-lhe no rosto os terrores e as

tempestades do coração. Às vezes, no meio de uma conversa indiferente, alegre, pueril, os olhos de Livia se obscureciam e a palavra lhe morria nos lábios. A razão da mudança estava numa ruga quase imperceptível que ela descobria no rosto do médico, ou num gesto mal contido, ou num olhar mal disfarçado. (pp. 96-97)

Este retrato psicológico, de meia página, é iniciado por uma interrogação feita pelo narrador, onde este pergunta de que valia a Livia todo o cuidado que tinha nas suas relações com as outras personagens, se nenhum esforço que ela fizesse era suficiente para ganhar a confiança de Félix. Como mostra a instância narrativa, o esforço da reclusão de Livia ao espaço doméstico só lhe trazia uma hora de felicidade que em comparação às muitas horas de aborrecimento e por vezes de lágrimas, certamente, não compensava o esforço. A coprotagonista começa a conseguir ler nas feições do médico “os terrores e as tempestades” que lhe assolavam o coração. No entanto, Livia vive aterrada que, por descuido, dê algum passo em falso, por vezes, durante uma conversa banal, como se pode ver pelo recurso à tripla adjetivação “indiferente, alegre, pueril”. Assim que reparava na mudança de postura do médico, que se refletia no rosto, os olhos da viúva “obscureciam” e a “palavra lhe morria nos lábios”. A partir desta passagem assumimos que Livia, mesmo depois de por a sua felicidade abaixo da de Félix, vive psicologicamente dominada pelo médico, tudo para não lhe suscitar ciúmes. Certo dia, Livia menciona o seu passado a Félix, o que causa neste a curiosidade de saber se a viúva já tinha amado alguém. A irmã de Viana responde afirmativamente à questão colocada pelo médico. Esta confissão causa um grande impacto na moça, que não é deixado ao acaso pelo narrador:

— Amaste alguém?

— Amei a meu marido.

A esta resposta de Livia seguiu-se novo e longo silêncio. A memória do passado a que ela tão misteriosamente aludira parecia doer-lhe na alma. Arfava-lhe o seio, e as mãos, em que o médico amorosamente tocou, estavam geladas e trêmulas. (p. 107)

Neste passo, de seis linhas, a pergunta colocada por Félix leva Livia a relembrar silenciosamente o passado a que ela aludira de forma enigmática, como se pode ver pelo recurso ao advérbio de modo “misteriosamente”, que “parecia doer-lhe na alma”. Esta lembrança da viúva tem repercussão a nível físico: o seio “arfava-lhe” e as mãos estavam “geladas e trêmulas”. A reação de Livia à memória do falecido marido faz-nos acreditar que aquele não lhe teria dado uma relação fácil, tal como a que mantém com Félix, e o passado talvez apareça aqui como um espelho do presente. Por outro lado, no momento em que Livia se apercebe do amor que Meneses nutre por ela, esta é objeto de visão do narrador:

Livia não percebeu logo o amor de Meneses; mas, era impossível que tarde ou cedo o não suspeitasse. Não se fingiu admirada quando ele lho confiou depois de algum tempo de assiduidade nas Laranjeiras. Nem se admirou nem se irritou; além de não ser motivo para cólera, havia entre ambos, como Félix dissera um dia, certa conformidade de sentir e pensar, que de algum modo os vinculava. A resposta que lhe deu foi certamente fria e decisiva, não desdenhosa nem severa. Quando viu

porém a tristeza que lhe causou, esqueceu de todas as formalidades convencionais e necessárias; procurou suavizar as penas do moço. Tirou-lhe toda a esperança presente ou futura; não poderia amá-lo nunca. A amizade, porém, que lhe tinha, talvez o consolasse do desengano. Isso apenas; não devia simular um amor que não sentia nem acenar-lhe com uma felicidade que lhe não podia dar. (p. 116)

Neste passo, de quase meia página, Livia apercebe-se dos sentimentos que Meneses nutre por ela. Quando Meneses se declara, Livia não finge estar admirada nem se irrita com o facto, pois há entre estas personagens uma semelhança “de sentir e pensar” que de alguma forma os liga. A resposta que Livia deu a Meneses é duplamente adjetivada de “fria e decisiva” por oposição ao que poderia ser “desdenhosa” e “severa”. Contudo, quando repara na tristeza causada a Meneses tenta aligeirar a dor do amigo, mesmo que para isso tivesse de se ter esquecido de todas “as formalidades convencionais e necessárias”. Livia nunca poderia amar Meneses, o que acaba por tirar toda a esperança “presente ou futura”. A desilusão do amante (apenas no sentido latino do termo) talvez seja atenuada pela amizade que Livia tem por ele, não sentido qualquer amor. Depois desta explicação franca ao amigo, Meneses volta a casa da viúva após uma semana. Foi este o trato dado por Livia ao amigo:

Meneses não voltou lá durante uma semana; prolongaria a ausência, se o amor, fecundo de ilusões, lhe não houvesse enchido o peito de esperanças novas. Livia tratou-o com a costumada afabilidade, talvez com afabilidade maior. Como a confiança de Félix não se havia alterado, Livia usava assim uma dissimulação honesta, por simples motivo de piedade e gratidão. Estava no seu carácter esse modo de interpretar as coisas, e de as tratar assim sem grande respeito às conveniências sociais. Profanas, diria eu antes, se quisesse exprimir os verdadeiros sentimentos da viúva, que achava naquela obra de simpatia uma espécie de missão espiritual. (p. 118)

Esta passagem, de nove linhas, mostra a superioridade de Livia. Trata Meneses com a amabilidade de sempre, como se pode ver pelo uso do adjetivo “costumada” que precede o nome “afabilidade”, ou talvez com maior gentileza do que o costume, como podemos deduzir pelo uso do adjetivo “maior” seguido do nome “afabilidade”. Como não houve nenhuma alteração na confiança de Félix, a viúva recorre a uma dissimulação, substantivo muito utilizado para descrever a personalidade das personagens femininas da segunda fase machadiana. No entanto, ao contrário destas, a dissimulação de Livia é adjetivada de “honesta”. Pensamos que o recurso ao oxímoro entre o substantivo “dissimulação” e o adjetivo que o qualifica “honesto” serve aqui, unicamente, como uma tentativa de justificação da atitude da viúva pelo narrador, pelo simples motivo de não haver segundas intenções na dissimulação de Livia, agindo esta por “piedade e gratidão” ao não querer afastar o amigo e ao mesmo tempo levantar suspeitas em Félix dos sentimentos de Meneses para com ela. Segundo o narrador, fazia parte da personalidade de Livia essa maneira de perceber as coisas e de as tratar sem ter consideração pelas “conveniências sociais”. No entanto, o narrador onisciente recorre ao adjetivo “profanas” para qualificar as conveniências sociais: “Profanas, diria eu antes, se quisesse exprimir os verdadeiros sentimentos da viúva”. A irmã de Viana via “naquela obra de simpatia”

um tipo de “missão espiritual”. Os dias que se seguiram à cena entre Livia e Meneses foram terríveis para a viúva por causa dos ciúmes descontrolados de Félix:

Os dias que se seguiram a este foram de triste provação para a viúva. Sabemos já que o ciúme de Félix era às vezes ríspido. Nunca o fora mais que desta vez. Longas cartas trocaram ambos, amargas as dela, as dele friamente cruéis e chocarreiras. Félix não lhe disse logo a causa desta nova crise: adivinhou-a Livia, e tudo lhe contou lealmente, sem lhe negar a boa intenção com que tratava o coração de Meneses. Era mostrar-se muito pouco mulher. Félix viu em tudo aquilo um tecido de absurdos. O que lhe disse então foi o transunto das cartas que lhe escrevera. Grossoiro, irônico, incoerente, tudo isso foi nas palavras com que fulminou a pobre senhora. Livia não protestava. Quis interrompê-lo uma vez; quando ele acabou nada achou que lhe merecesse resposta. Estavam na sala. Olhou assustada para todas as portas, deixou-se cair frouxamente numa cadeira e tapou o rosto com as mãos. (p.119)

Neste retrato psicológico, de meia página, vemos que os dias seguintes à declaração de Meneses foram de grande tristeza, devido ao ciúme intratável de Félix, como se pode ver pelos adjetivos “ríspido”, “amargas” e “cruéis e chocarreiras”. Embora Félix não tenha dito a Livia a razão desta nova crise, a viúva sabia que tinha sido por ela lhe ter contado “lealmente” o que se passara com Meneses, sem esconder a “intenção com que tratava o coração de Meneses”. Esta atitude de Livia para com Meneses é mal vista por Félix, como se pode ver na frase em discurso indireto livre: “Era mostrar-se muito pouco mulher.” De facto, o médico vê “em tudo aquilo um tecido de absurdos”. O que Félix disse a Livia foi um preâmbulo do que escreveria nas cartas, o tom “grossoiro, irônico, incoerente”, uma tripla adjetivação assindética muito expressiva, com que se dirigiu à irmã de Viana, acabou por destruir “a pobre senhora”. Vemos nestas palavras do narrador uma certa compaixão por Livia, pois a anteposição do adjetivo “pobre” indica a piedade que a instância narrativa sente pela situação da viúva. Livia começa a ser subtilmente construída pelo autor em termos de intencionalidade axiológica como uma vítima dos crimes masculinos. Livia mantém-se calada a ouvir as palavras árdas de Félix, tentando justificar-se uma vez, mas não consegue e quando o médico termina o seu discurso agressivo, a viúva acha preferível o silêncio. Tudo se passa na sala e, no fim, Livia olha assustada para todas as portas, certamente para verificar se não estaria alguém a ouvir a discussão. Por fim, deixa-se cair numa cadeira: “tapou o rosto com as mãos”. Esta ação de esconder a cara com as mãos, à maneira de Luísa, que Machado tanto criticou - “deixando-se cair sobre o braço do canapé, com o rosto escondido nas mãos” - leva-nos a pensar que Livia além de se sentir presa numa relação infeliz sofre por ventura de vergonha pela forma como é tratada. Na noite seguinte à discussão de Félix e Livia, esta volta a ser objeto de visão do narrador:

Livia estava à janela desconsolada e triste, enquanto Raquel, não menos triste que ela, executava no piano uma melodia adequada à situação de ambas. Não viera resposta do médico; a viúva sentia desvanecer-se-lhe a esperança de tantos meses, e com ela o futuro que tão perto se lhe afigurava. Estas eram as suas melancólicas reflexões, quando viu parar à porta de Félix um carro, descer uma mulher, entrar, sair depois com um homem e partirem ambos. O golpe foi terrível e mais profundo que

nunca. A viúva não temia decerto uma rival triunfante; mas via e sentia o desprezo do homem por quem tantas lágrimas chorara naquele dia. Se o médico lhe aparecesse então, ela reconheceria o seu engano, e a alegria de se sentir estimada lhe daria forças contra a dor de se ver ofendida. Félix não veio. Lívia mal pôde resistir à humilhação. Uma lágrima, — a última que lhe restava, — foi a única expressão do seu imenso desespero. (p. 124)

Nesta passagem há duas ideias que se destacam no que diz respeito à caracterização psicológica de Lívia: a sua tristeza e o seu desespero. A tristeza da viúva, devido à discussão com Félix, não qualifica apenas Lívia mas também Raquel (“não menos triste que ela”), que ao piano tocava uma melodia que deixava transparecer o estado de espírito das duas. Lívia surge duplamente adjetivada como “desconsolada e triste” logo no início do parágrafo por não receber nenhuma resposta de Félix, o que faz com que a viúva perca a esperança “de tantos meses” e com ela o futuro que lhe parecia tão perto e promissor. Como Lívia estava sentada à janela viu uma mulher (Cecília) entrar em casa de Félix e depois sair acompanhada por um homem (Moreirinha), o que foi “um golpe terrível e mais profundo que nunca” para a viúva. Não porque temesse a existência de uma rival, mas porque se via e sentia desprezada pelo homem por quem tinha derramado tantas lágrimas naquele dia. No entanto, se Félix reconhecesse o erro que cometeu, a alegria da viúva por se “sentir estimada lhe daria forças contra a dor de se ver ofendida”. Porém, o médico não aparece e Lívia não consegue resistir à humilhação que essa ação de Félix lhe causa, o que faz com que a viúva deixe cair a última lágrima que lhe resta, sendo esta “a única expressão do seu imenso desespero”. Mais uma vez, Félix consegue reverter a situação a seu favor e acabou por pedir Lívia em casamento, que acaba por cancelar já perto da data. Após Félix ter desistido do casamento, Lívia é objeto de visão do narrador:

Viana não pôde acabar. As lágrimas, tanto tempo sustidas, romperam enfim dos olhos da viúva, impetuosas e amargas. A dor, de tão concentrada que fora a princípio, fez-se violenta e explosiva; mas o organismo estava tão abalado por tantas comoções, que a infeliz moça perdeu os sentidos. (p. 151)

Este retrato psicológico, de quatro linhas, reflete o estado de espírito de Lívia após Félix ter cancelado o casamento. Trata-se de uma grande provação para a viúva, como se pode ver pela dupla adjetivação atribuída às lágrimas que lhe saíram dos olhos depois de tanto tempo sustidas: “impetuosas e amargas”. A dor que Lívia sente é inicialmente adjetivada de “concentrada”, mas depois passa a ser duplamente adjetivada como “violenta e explosiva”. Nesta altura o organismo da irmã de Viana está tão fragilizado pelo enorme sofrimento que Félix que tinha causado que acaba por perder os sentidos. Neste passo a dor está bem reiterada pelo recurso à adjetivação. Obviamente, o leitor pode colocar a questão: não deveria antes sentir-se aliviada Lívia por ver encerrado um assunto que lhe traria sofrimentos maiores no futuro? No dia seguinte, quando Lívia recupera os sentidos, volta a ser objeto de visão do narrador:

Só no dia seguinte, quando o abatimento veio substituir a exaltação, pôde a moça refletir no recente infortúnio. Debalde perguntava a si mesma a causa daquele súbito rompimento do noivo; nada lho explicava. Algum mistério haveria, alguma razão aparentemente legítima, porque à viúva nada lhe dizia o coração que fosse contrário à lealdade de Félix. (p. 152)

Nesta passagem, de cinco linhas, a “exaltação” de Livia é substituída pelo “abatimento”, o que permite à viúva refletir a causa do rompimento do casamento, cujo motivo Félix não chega a apresentar. A irmã de Viana quer acreditar que havia um motivo de força maior, uma vez que não duvida da lealdade de Félix. No dia em que Félix vai visitar a viúva pela primeira vez após o fim do noivado, aquela é objeto de visão do narrador:

Quando Livia soube que Félix ali estava, sorriu tristemente e fechou os olhos. Abriu-os para contemplar a boa amiga que esperava ao pé do leito. Não estavam molhados. Cobria-os um véu de serena melancolia.
— Agradece-lhe por mim, Raquel, e dize-lhe que me verá quando eu puder sair daqui. (p. 161)

Neste passo, de cinco linhas, Livia recebe por Raquel a notícia de que Félix a tinha vindo ver. A primeira reação da viúva é sorrir “tristemente” e fecha os olhos, só volta a abri-los para ver a amiga adjetivada de “boa”. O oxímoro subjacente à primeira frase mostra a confusão emocional que Livia ainda vive. Mas desta vez não chorou. Mas os olhos estavam cobertos metaforicamente por “um véu de serena melancolia”. Resolve não receber Félix, certamente porque Livia ainda não estaria preparada para enfrentar o rosto da pessoa que lhe tirou tudo o que poderia vir a ter.

A Amélia queirosiana é possivelmente a coprotagonista cujo retrato psicológico mais se aproxima do de Livia, pois as duas personagens femininas destacam-se nos romances a que pertencem pelo relacionamento amoroso que passa a controlar a vida delas, e, tal como a personagem feminina machadiana, também Amélia começa a sua relação com Amaro de forma pacífica e apaixonada; no entanto, com o passar do tempo e devido aos ciúmes e hipocrisia do padre, esta acaba por sofrer, possivelmente mais do que Livia. Em ambos os casos, Livia e Amélia são vítimas das suas paixões e de homens que não as sabem amar. A primeira vez que a coprotagonista de *O Crime* é objeto de visão do narrador, no que concerne ao retrato psicológico, acontece devido a um pesadelo:

Amélia todo o dia pensou naquela história. De noite veio-lhe uma grande febre, com sonhos espessos, em que dominava a figura do frade franciscano, na sombra do órgão da Sé de Évora. Via os seus olhos profundos reluzirem numa face encovada: e, longe, a freira pálida, nos seus hábitos brancos, encostada às grades negras do mosteiro, sacudida pelos prantos do amor! Depois, no longo claustro, a ala dos frades franciscanos caminhava para o coro: ele ia no fim de todos, curvado, com o capuz sobre o rosto, arrastando as sandálias, enquanto um grande sino, no ar nublado, tocava o dobre dos finados. Então o sonho mudava: era um vasto céu negro, onde duas almas enlaçadas e amantes, com hábitos de convento e um ruído inefável de beijos insaciáveis, giravam, levadas por um vento místico; mas desvaneciam-se como névoas, e na

vasta escuridão ela via aparecer um grande coração em carne viva, todo traspassado de espadas, e as gotas de sangue que caíam dele enchiam o céu duma chuva escarlate. (pp. 235-237)

O retrato do sonho de Amélia é possível graças à onisciência do narrador. A focalização interna de Amélia torna o espaço psicológico mais intenso. O sonho, tal como a carta, são processos de que permitem uma caracterização psicológica mais consistente das personagens. Este sonho, tal como a história de Joaneira, é um indício funesto do que iria acontecer a Amélia. O conteúdo do sonho da filha de S. Joaneira é uma relação amorosa e pecadora entre um padre e uma freira. No entanto, estes sinais não dissuadem a coprotagonista a afastar-se de Amaro. Antes de Amélia conhecer padre Amaro e de ficar noiva de João Eduardo, Amélia esteve apaixonada por Agostinho Brito, o seu primeiro amor e primeiro desgosto amoroso:

Outubro findava, as férias tinham acabado. Uma noite o alegre rancho da Sra. D. Maria da Assunção e das amigas fora dar um passeio ao luar. À volta, porém, erguera-se vento, nuvens pesadas empastaram o céu, caíram gotas de água. Estavam então junto a um pequeno pinheiral, e as senhoras, aos gritinhos, quiseram abrigar-se. Agostinho, com Amélia pelo braço, rindo alto, foi penetrando longe dos outros na espessura; e então, sob o monótono e gemente rumor das ramas, disse-lhe baixo, cerrando os dentes:

— Estou doido por ti, filha! [...]

E um dia, em casa da S. Joaneira, D. Maria da Assunção deu parte que o Agostinho Brito, segundo lhe escreviam de Alcobaça, tinha o casamento justo com a menina do Vimeiro. — Cáspite! exclamou D. Joaquina Gansoso, apanha nada menos que os seus trinta contos! Olha o meco! E diante de todos, Amélia rompeu a chorar. Amava Agostinho; e não podia esquecer aqueles beijos de noite no pinheiral cerrado. Pareceu-lhe então que não tornaria a ter alegria! Ainda lembrada daquele moço da história do Tio Cegonha, que por amor se escondera na solidão de um convento, começou a pensar em ser freira: deu-se a uma forte devoção, manifestação exagerada das tendências que desde pequenina as convivências de padres tinham lentamente criado na sua natureza sensível; lia todo o dia livros de rezas; encheu as paredes do quarto de litografias coloridas de santos; passava longas horas na igreja, acumulando Salve-Rainhas à Senhora da Encarnação. Ouvia todos os dias missa, quis comungar todas as semanas — e as amigas da mãe achavam-na "um modelo, de dar virtude a incrédulos"! (pp. 249-253)

Nesta passagem, de duas páginas, vemos como Amélia estava apaixonada por Agostinho Brito e pelas palavras deste pensava que o sentimento era mútuo. A notícia do casamento de Agostinho foi terrível para Amélia, pois pensava amar Agostinho, com quem tinha trocado beijos uma noite no pinhal. Estes factos são de grande importância para o desenvolvimento de Amélia, ou seja, o breve relacionamento que teve com Agostinho às escondidas da mãe e das amigas da mãe, onde os beijos tinham que ser trocados às escuras, como se vê pelo substantivo “noite”, longe dos olhares alheios, e se comprova pelo recurso ao adjetivo “cerrado” que qualifica o pinhal, é uma mostra do relacionamento, também ele secreto, embora por motivos distintos, que irá ter com Amaro, em que as carícias terão de ser trocadas em lugares ocultos. Observe-se que em oitocentos este tipo de comportamento não era de modo nenhum digno de uma menina respeitável, mesmo com noivado assumido. É importante referir que João Eduardo será o único

namorado de Amélia que não tem necessidade de se esconder, pois o seu relacionamento é aprovado pela mãe da moça. A filha de S. Joaneira, diante do primeiro desgosto amoroso, pensa que não voltará a encontrar a felicidade e ao recordar a história contada pelo Tio Cegonha, pensa que a única solução seria tornar-se freira e “deu-se a uma grande devoção” que era uma “manifestação exagerada” que a convivência, desde pequena, com padres incutiu na sua natureza que o narrador adjetiva de “sensível”. Esta convivência com clérigos vai de facto marcar Amélia ao longo da diegese, mesmo quando namora com Amaro, pois ela diviniza-o por ser padre. Para levar o seu objetivo a bom porto, Amélia começa a ler livros de rezas, leituras estas que ocorriam diariamente e o dia todo, cobriu as paredes do quarto com “litografias coloridas de santos” e passava horas a fio na igreja a rezar Salve-Rainhas à Senhora da Encarnação. Passou, ainda, a ir à missa todos os dias e a comungar todas as semanas, ao ponto de as amigas beatas de S. Joaneira olharem para ela como se fosse “um modelo, de dar virtude a incrédulos”, embora não soubessem o que estava por trás de tal devoção. Passaram anos desde os acontecimentos presentes nesta passagem. A Beatice é, assim, vista por Eça como um escape psicológico para frustrações amorosas femininas. Entretanto, Amélia cresce e esquece Agostinho Brito. Uma noite conhece João Eduardo e sente-se atraída por ele. No entanto, após ter assumido o relacionamento com o escrevente, começa a perder o interesse por ele:

Amélia ia-se mostrando “fria”: esperava-o à janela pela manhã quando ele passava para o cartório, fazia-lhe olhos doces à noite, — mas só para o não descontentar, para ter na sua existência desocupada um interessezinho amoroso. [...] Assim vivera Amélia até a chegada de Amaro: e, durante a noite, estas recordações vinham-lhe por fragmentos, como pedaços de nuvens que o vento vai trazendo e desmanchando. (pp. 261-263)

Este passo, de seis linhas, é marcado pelo espaço social do desinteresse de Amélia por João Eduardo e pela sua futilidade. O primeiro aspeto está bem marcado pelo recurso ao adjetivo “fria” que descreve a atitude de Amélia para com o escrevente; porém, continua a ir todas as manhãs esperá-lo à janela para vê-lo passar em direção ao trabalho e à noite “fazia-lhe olhos doces”, um coloquialismo que satisfazia o contraste nas atitudes de Amélia, mostrando ora frieza ora sedução, o que se justifica pela futilidade que caracteriza a coprotagonista, uma vez que os “olhos doces” serviam para não descontentar o escrevente, além de servir para ocupar a vida dela com um “interessezinho amoroso”. Repare-se no diminutivo utilizado, que serve para mostrar a pouca importância que João Eduardo tinha para ela. Este era para Amélia um passatempo. As passagens supra analisadas distanciam Lúvia e Amélia por conseguinte, na medida em que, neste aspeto, Lúvia é uma personagem caracterizada pela seriedade, enquanto Amélia é fútil. No entanto, o relacionamento de Amélia com Amaro vai aproximá-las pelo desgosto amoroso que pautará a vida de uma e outra. A chegada de padre Amaro a Leiria vai mudar para sempre a vida “desocupada” de Amélia, bem como a sua relação com João Eduardo:

Amélia na presença de João Eduardo, agora, não tinha com o pároco a mesma familiaridade alegre, mal levantava os olhos da costura; o escrevente, calado, chupava o cigarro; e havia grandes silêncios em que se sentia o vento uivar, encanado na rua. (p. 285)

Este trecho, de quatro linhas, mostra que a relação de Amélia e Amaro é próxima, como se vê pelo substantivo “familiaridade”, adjetivado de “alegre”. Porém, na presença de João Eduardo, Amélia dissimula mantendo os olhos na costura para que o escrevente não se aperceba da proximidade que tem com o padre. A relação de Amélia e Amaro evolui rapidamente a ponto de o padre beijar a filha de S. Joaneira, atitude que dá a certeza à protagonista dos sentimentos que Amaro tem por ela. O beijo de Amaro deixa-a boquiaberta e com o olhar fixo, no pensamento só lhe aparecia a ideia do amor que Amaro sente por ela, bem patente pelo uso do monólogo interior:

Sentou-se ao pé da velha; e ficou imóvel, com as mãos caídas no regaço, respirando fortemente, os beijos entreabertos, os olhos fixos numa abstracção. Todo o seu ser se abismava numa só sensação:
— Gosta de mim! Gosta de mim! (p. 331)

A ingenuidade de Amélia é dada indiretamente ao leitor: a personagem deduz de um beijo a certeza de um amor eterno. Ela está completamente apaixonada por Amaro como se pode constatar pelo retrato psicológico apresentado posteriormente:

Estava há muito namorada do padre Amaro — e às vezes, só, no seu quarto, desesperava-se por imaginar que ele não percebia nos seus olhos a confissão do seu amor! Desde os primeiros dias, apenas o ouvia pela manhã pedir de baixo o almoço, sentia uma alegria penetrar todo o seu ser sem razão, punha-se a cantarolar com uma volubilidade de pássaro. Depois via-o um pouco triste. Por quê? Não conhecia o seu passado; e lembrada do frade de Évora, pensou que ele se fizera padre por um desgosto de amor. Idealizou-o então: supunha-lhe uma natureza muito terna, parecia-lhe que da sua pessoa airosa e pálida se desprendia uma fascinação. Desejou tê-lo por confessor: como seria estar ajoelhada aos pés dele, no confessionário, vendo de perto os seus olhos negros, sentindo a sua voz suave falar do Paraíso! Gostava muito da frescura da sua boca; fazia-se pálida à ideia de o poder abraçar na sua longa batina preta! Quando Amaro saía, ia ao quarto dele, beijava a travesseirinha, guardava os cabelos curtos que tinham ficado nos dentes do pente. As faces abrasavam-se-lhe quando o ouvia tocar a campainha. Se Amaro jantava fora com o cônego Dias, estava todo o dia impertinente, ralhava com a Ruça, às vezes mesmo dizia mal dele, “que era casmurro, que era tão novo que nem inspirava respeito”. Quando ele falava de alguma nova confessada, amuava, com ciúme pueril. A sua antiga devoção renascia, cheia de um fervor sentimental: sentia um vago amor físico pela Igreja; desejaria abraçar, com pequeninos beijos demorados, o altar, o órgão, o missal, os santos, o Céu, porque não os distinguia bem de Amaro, e pareciam-lhe dependências da sua pessoa. Lia o seu livro de missa pensando nele como no seu Deus particular. E Amaro não sabia, quando passeava agitado pelo quarto, que ela em cima o escutava, regulando as palpitações do seu coração pelas passadas dele, abraçando o travesseiro, toda desfalecida de desejos, dando beijos no ar, onde se lhe representavam os lábios do pároco! (pp. 333-335)

Este excerto, de quase página e meia, é a confirmação do interesse de Amélia por Amaro, patenteia a frase inicial: “Estava há muito namorada do padre Amaro”. No entanto, Amélia teme que Amaro não consiga ver nos seus olhos o amor que sente por ele. O uso da frase exclamativa dá ênfase aos sentimentos e dúvidas de Amélia. A presença de Amaro em sua casa, marcada pelo pedido do almoço, deixa a coprotagonista alegre e do nada põe-se a cantar com uma “volubilidade de pássaro”. Nota-se aqui uma mudança “quase” radical no espírito de Amélia em relação aos primeiros retratos. Assim que repara em Amaro e o vê triste fica cheia de preocupações, pois não sabe o que pode ter causado aquela tristeza, e é então que se lembra que nada sabia do passado do clérigo, o que a leva a pensar que se tinha feito padre devido a algum desgosto amoroso. Amélia começa a idealizar Amaro, vê nele uma índole que adjetiva de “muito terna”, e parece à coprotagonista que a figura do padre, duplamente adjetivada de “airosa e pálida”, liberta uma espécie de encantamento que a atrai. É então que lhe surge o desejo de que Amaro fosse o seu confessor e começa a imaginar “como seria estar ajoelhada aos pés dele”, onde podia ver de perto os “olhos negros” do padre, e poder ouvir a voz de Amaro, que aparece adjetivada de “suave”, a falar do “Paraíso”. Amélia gosta em particular da “frescura” da boca do padre e imagina-se a poder abraçá-lo na batina preta que Amaro enverga. A coprotagonista começa a mostrar um comportamento possessivo em relação a Amaro, como se pode deduzir pelos comportamentos anómalos que tem, como, guardar os pelos que tinham ficado no pente ou ficar profundamente transtornada se Amaro fosse jantar fora. O narrador indica mesmo que Amélia amuava devido ao ciúme, adjetivado de “pueril” o que não valoriza axiologicamente esta personagem feminina, por estar a ser subrepticamente comparada a uma menina, a uma criança. A adoração que Amélia sente por Amaro faz reviver na coprotagonista a antiga devoção, pois não consegue distinguir o padre da igreja. A coprotagonista começa também a ler o livro de missa do padre, “pensando nele como no seu Deus particular”. O retrato psicológico de Amélia faz propositadamente uma mistura do sagrado com o profano para, mostrar que os planos estão confundidos na mente devota e inocente de Amélia. Confundindo Amaro com Deus (o que é, religiosamente, uma blasfémia), Amélia não se apercebe do ridículo em que cai ao se envolver com um Amaro aproveitador, hipócrita e covarde.

Amaro exerce, de facto, uma grande influência sobre o estado de espírito de Amélia:

Todas as noites Amélia, ao ouvir tocar a campainha, tinha uma palpitação tão forte no coração que ficava como sufocada um momento. Depois os botins de João Eduardo rangiam na escada, ou ela conhecia os passos fofos das galochas das Gansosas: apoiava-se então às costas da cadeira, cerrando os olhos, como na fadiga duma desesperança repetida. Esperava o padre Amaro; e às vezes, pelas dez horas, quando já não era possível que ele viesse, a sua melancolia era tão pungente que se lhe intumescia a garganta de soluços, tinha de pousar a costura, dizer:
— Vou-me deitar, estou com umas dores de cabeça que não paro!
Atirava-se para a cama de bruços, murmurava numa agonia:
— Oh Senhora das Dores, minha madrinha! Por que não vem ele, por que não vem ele? (pp. 367-369)

Este retrato psicológico, de doze linhas, mostra o quão ansiosa fica Amélia todas as noites, quando espera Amaro, a ponto de sentir desespero quando aquele não vem como se pode ver pelo adjetivo “pungente” a epitetar o nome “melancolia”. Até a garganta se ressentia pelo acumular dos soluços de um choro escondido. Depois arranjava uma desculpa que dissimulasse o seu estado, como se poder ver pela frase em discurso direto: “— Vou-me deitar, estou com umas dores de cabeça que não paro!”. A tristeza e o desespero de Amélia são tão grandes que ao chegar ao quarto “atirava-se” para cima da cama e com angústia perguntava a Nossa Senhora das Dores as razões que faziam com que Amaro deixasse de frequentar a sua casa, como se vê pelo monólogo com o qual termina a citação: “— Oh Senhora das Dores, minha madrinha! Por que não vem ele, por que não vem ele?”. A dada altura, para alegria de Amélia, Amaro recomeça a frequentar a casa de S. Joaneira. O retrato psicológico da coprotagonista abaixo apresentado evidencia a dissimulação de Amélia, pois esta adorava a presença, a voz e as graças de Amaro enquanto tinha os olhos “castamente” colocados sobre as meias que “astutamente” recomeçara a bordar, achando a coprotagonista isto “delicioso”. Repare-se aqui na avaliação normativa tecnológica narratorial, valorizando o bordado de Amélia. Há aspetos importantes a salientar da passagem seguinte. Primeiro, o facto de Amélia achar “delicioso” poder admirar um enquanto engana outro, o que mostra a sua dissimulação, realçada pelo advérbio de modo “astutamente”. A astúcia é uma característica de Amélia que sobressai deste retrato psicológico, enganando João Eduardo que pensa ser alvo das preocupações daquela, quando a atenção de Amélia está virada para Amaro. O segundo aspeto é a ironia do autor quando recorre ao advérbio de modo “castamente” para designar o olhar de Amélia que, na realidade não por beatice, mas por desejo erótico:

Era para Amélia delicioso — enquanto o padre Amaro afastado tagarelava com as senhoras — adorar a sua presença, a sua voz, as suas graças, com os olhos castamente aplicados às chinelas de João Eduardo que muito astutamente recomeçara a bordar. (p. 399)

A relação de Amélia e Amaro, à medida que o tempo passava, tornava-se mais forte, facto que não passou despercebido aos olhos de João Eduardo. Assim, este, movido pelo ciúme, publica um “Comunicado” no jornal onde critica fortemente a concubinação entre beatas e padres. É no seguimento desse “Comunicado” que Amélia é objeto de visão do narrador:

Amélia não respondeu, olhando de frente no telhado voarem os pardais — menos desassossegados, naquele instante, que os seus pensamentos. Desde domingo vivia atordoada. Sabia bem que a donzela inexperiente a que aludia o Comunicado era ela, Amélia, e torturava-a o vexame de ver assim o seu amor publicado no jornal. Depois (como ela pensava, mordendo o beijo numa raiva muda, com os olhos afogados de lágrimas), aquilo vinha estragar tudo! Na Praça, na Arcada já se diria com risinhos perversos: — “Então a Ameliázita da S. Joaneira metida com o pároco, hem?” Decerto o senhor chantre, tão severo em “coisas de mulheres”, repreenderia o padre Amaro... E por alguns olhares, alguns apertos de mão, aí estava a sua reputação estragada, estragado o seu amor! Na segunda-feira, ao ir ao Morenal, parecera-lhe sentir pelas costas risinhos a escarnecê-la; no aceno que lhe fez da porta da botica o respeitável

Carlos julgou ver uma secura repreensível; à volta encontrara o Marques da loja de ferragens, que não lhe tirou o chapéu, e ao entrar em casa julgava-se desacreditada — esquecendo que o bom Marques era tão curto de vista que usava na loja duas lunetas sobrepostas.

— Que hei de eu fazer? Que hei de eu fazer? murmurava, às vezes, com as mãos apertadas na cabeça. O seu cérebro de devota apenas lhe fornecia soluções devotas — entrar num recolhimento, fazer uma promessa a Nossa Senhora das Dores “para que a livrasse daquele apuro”, ir confessar-se ao padre Silvério... E terminava por se vir sentar resignadamente ao pé da mãe com a sua costura, considerando, muito enternecida, que desde pequena fora sempre bem infeliz! (pp. 445-447)

O narrador dá grande destaque ao espaço psicológico de Amélia cedendo-lhe um monólogo interior. De facto, lendo com toda a atenção, a frase é iniciada pela voz do narrador mas subtilmente este entra na mente da personagem feminina, e só doravante aos seus pensamentos aquilo a que o leitor acede. Indicativo disso é logo a primeira frase, onde é comparado o desassossego do voo dos pardais com o dos pensamentos de Amélia. De facto, esta personagem tem conhecimento de que a “donzela inexperiente” do artigo era ela, e mais do que qualquer outra coisa sentia vergonha de se ver exposta, como se pode ver pela frase: “torturava-a o vexame de ver assim o seu amor publicado no jornal”. A opção do narrador pelo verbo torturar define bem a vergonha sentida por Amélia. Além deste sentimento, avulta o medo de o artigo vir “estragar tudo”, ou seja, o seu relacionamento com Amaro, ideia que a deixa com “raiva”, “mordendo o beijo numa raiva muda, com os olhos afogados de lágrimas”. Na sua cabeça já imaginava o que diriam por ela ter um caso com um padre. O seu pensamento foca-se depois em Amaro e na repreensão que o “senhor chantre”, severo em “coisas de mulheres”, lhe havia de dar. A ironia deste retrato reside no facto de Amélia não assumir o “erro”. Ela não via na sua intimidade com Amaro nenhum mal, como se pode deduzir através das expressões “alguns olhares” e “alguns apertos de mão”, que, na perspetiva da coprotagonista, eram gestos sem importância e que lhe iam estragar a reputação e o amor. Contudo, podemos deduzir que Amélia sentia um pequeno peso na consciência, pois quando sai de casa pela primeira vez após a publicação do artigo vê escárnio em todas as pessoas com que se cruza o que não indicia uma consciência limpa. A aflição de Amélia está reiterada na frase interrogativa “— Que hei de eu fazer?”, introduzida pela forma verbal “murmurava” a indicar que se trata de um monólogo. O gesto de levar as mãos à cabeça reforça a exteriorização da sua angústia. As soluções que Amélia, adjetivada de “devota”, encontra também aparecem no texto adjetivadas de “devotas”, passando por entrar num “recolhimento”, opção tomada pela Lívia machadiana para acalmar os ciúmes de Félix. As promessas feitas por Amélia ao plano transcendental são de facto, um fator caracterizador das pessoas devotas; no entanto, a personagem acaba por se resignar e, ao pé da mãe, com a sua costura, qualificada de “enternecida”, pensa que nunca tinha sido feliz. Porém, Amélia começa a ver que o seu amor por Amaro não é normal:

E então o seu amor pelo pároco, que até aí, naquela reunião de saias e batinas da Rua da Misericórdia se lhe afigurara natural, agora, julgando-o reprovado pelas pessoas que desde pequena fora acostumada a respeitar — os Guedes, os Marques, os Vaz, — aparecia-lhe já

monstruoso: assim as cores dum retrato pintado à luz de azeite, e que à luz de azeite parecem justas, tomam tons falsos e disformes quando lhes cai em cima a luz do sol. E quase estimava que o padre Amaro não tivesse voltado à Rua da Misericórdia. No entanto, com que ansiedade esperava todas as noites o seu toque de campainha! Mas ele não vinha; e aquela ausência, que a sua razão julgava prudente, dava ao seu coração o desespero de uma traição. Na quarta-feira á noite não se conteve, disse, corando sobre a sua costura: — Que será feito do senhor pároco? O cônego, que na sua poltrona parecia dormir, tossiu grosso, mexeu-se, rosnou:

— Mas que fazer... E escusam de esperar por ele tão cedo!...

E Amélia, que ficara branca como a cal, teve imediatamente a certeza que o pároco, aterrado com o escândalo do jornal, aconselhado pelos padres timoratos, zelosos "do bom nome do clero" — tratava de se descartar dela! Mas, cautelosa, diante das amigas da mãe, escondeu o seu desespero: foi mesmo sentar-se ao piano, e tocou mazurcas tão estrondosas — que o cônego, tomando a mexer-se na poltrona, grunhiu:

— Menos espalhafato e mais sentimento, rapariga!

Passou uma noite agoniada, e sem chorar. A sua paixão pelo pároco flamejava mais irritada; e todavia detestava-o pela sua cobardia. Mal uma alusão num jornal o picara, ficara a tremer na sua batina, apavorado, não se atrevendo sequer a visitá-la — sem se lembrar que também ela se via diminuída na sua reputação, sem ser satisfeita no seu amor! E fora ele que a tentara com as suas palavrinhas doces, as suas denguiçes! Infame!... Desejava violentamente apertá-lo ao coração — e esbofeteá-lo. Teve a ideia insensata de ir ao outro dia à Rua das Sosas atirar-se-lhe aos braços, instalar-se-lhe no quarto, fazer um escândalo que o obrigasse a fugir da diocese... Por que não? Eram novos, eram robustos, poderiam viver longe, noutra cidade, — e a sua imaginação começou a repastar-se logo histericamente nas perspectivas deliciosas dessa existência, em que se figurava constantemente a dar-lhe beijos! Através da sua intensa excitação, aquele plano parecia-lhe muito prático, muito fácil: fugiriam para o Algarve; lá, ele deixaria crescer o cabelo (que mais bonito seria então!) e ninguém saberia que era um padre; poderia ensinar latim, ela coseria para fora; e viveriam numa casinha — onde o que mais a atraía era o leito com as duas travesseirinhas chegadas... E a única dificuldade que via em todo este plano radiante, era fazer sair de casa, às escondidas da mãe, o baú com a sua roupa! — Mas quando acordou, essas resoluções mórbidas, à luz clara do dia, desfizeram-se como sombras: tudo aquilo que parecia agora tão impraticável, e ele tão separado dela, como se entre a Rua da Misericórdia e a Rua das Sosas se erguessem inacessivelmente todas as montanhas da Terra. Ai, o senhor pároco abandonara-a, era certo! Não queria perder os lucros da sua paróquia nem a estima dos seus superiores!... Pobre dela! Considerou-se então para sempre infeliz e desinteressada da vida. Guardou, todavia, muito intenso, o desejo de se vingar do padre Amaro. (pp. 447-451)

Esta passagem, de página e meia, mostra o quanto Amélia é influenciável pelo meio que a rodeou toda a vida, pois até àquela altura via como normal o amor que sentia por Amaro “naquela reunião de saias e batinas da Rua da Misericórdia”. No entanto, ao pensar ser censurada pelas pessoas que aprendeu a respeitar desde tenra idade, acha-o agora “monstruoso”. O símile “assim as cores dum retrato pintado à luz de azeite, e que à luz de azeite parecem justas, tomam tons falsos e disformes quando lhes cai em cima a luz do sol” traduz esteticamente a mudança de opinião de Amélia, conforme as conveniências: quando ama padre Amaro às escondidas parece-lhe natural (“as cores dum retrato pintado à luz de azeite, e que à luz de azeite parecem justas”); porém, quando esse amor passa a ser de conhecimento público mostra-se-lhe “monstruoso” (“tomam tons falsos e disformes quando lhes cai em cima a

luz do sol”). Há um certo paralelismo com a Luísa queirosiana, pois também esta tinha vergonha que os amigos descobrissem que fosse adúltera. Os sentimentos de Amélia que se seguem são antitéticos: primeiro deseja que Amaro não volte a sua casa, mas, por outro lado, espera com “ansiedade” o toque da campainha que anunciava a chegada daquele. O anseio é reiterado pelo recurso à frase exclamativa. E quando ele deixa de aparecer, embora ela pense ser prudente que tal suceda, o seu coração vê na ausência de Amaro uma traição. Mais uma vez, encontramos nesta passagem o recurso à antítese para caracterizar Amélia, no seu contraste entre a razão e o coração. Por não aguentar não saber notícias de Amaro, resolve perguntar de forma dissimulada, pelo padre: “— Que será feito do senhor pároco?”. Esta frase interrogativa é feita através de discurso direto, sendo o travessão uma das características mais marcantes. Quando o cônego responde que Amaro não aparecerá tão cedo, Amélia empalidece, como se pode ver pela comparação “branca como a cal”, pois pensa que, por causa do artigo publicado, o padre pretende livrar-se dela. A comoção da coprotagonista teve de ser dissimulada para que ninguém pudesse desconfiar: “cautelosa” é o adjetivo usado pelo narrador para descrever Amélia naquela altura, e o piano foi a forma encontrada pela filha de S. Joaneira para disfarçar os sentimentos que a atormentavam. As emoções de Amélia por Amaro voltam a ser antitéticos, num misto de amor e ódio por não conseguir deixar de estar apaixonada e por estar revoltada com a cobardia daquele. É sobretudo a cobardia de Amaro que irrita Amélia, revoltando-a pensar que ele a seduziu com “as suas palavrinhas doces, as suas denguiçes”. De repente, Amélia pensa em fazer escândalo tamanho que obrigue Amaro a fugir com ela. Lembremo-nos de que também Luísa, quando se viu diante da chantagem de Juliana, pensou fugir com Basílio. Há aqui um padrão de pensamento similar de fuga como o amante, seja padre ou primo, que Eça de Queirós perspetiva como sendo a solução feminina destes casos. Amélia faz a seguinte pergunta retórica: “Por que não?”. E, tal como Luísa, começa a justificar-se: “Eram novos, eram robustos”. Por isso não seria difícil ir viver para outra cidade. Então Amélia idealiza “histericamente” essa nova vida com Amaro, tal como Luísa tinha feito com Basílio, vendo-se “constantemente” aos beijos com o amante. No meio da excitação Amélia considera “muito prático” e “muito fácil”, o seu plano, escolhendo como destino de fuga o Algarve, tal como Luísa escolheu Paris. Amélia imagina já como será Amaro poderia lecionar latim e ela a coser para fora. Amélia chega mesmo a idealizar a casa onde viveriam, centrando-se não por acaso no quarto, com a sua cama composta por “duas travesseirinhas chegadas”, metáfora do casal assim pré-concebido na antevisão de Amélia. Esta só vê problemas na retirada discreta do seu baú de roupa sem que S. Joaneira se apercebera. É neste ponto que o paralelismo com Luísa acaba, pois, ao contrário de Amélia, a coprotagonista d’*O Primo* não levaria malas. Relembremos o passo deste romance, já analisado no capítulo anterior:

— Estou perdida! - murmurou, apertando as mãos na cabeça.
Tudo descoberto! E representaram-se-lhe logo no espírito, com a intensidade de desenhos negros sobre um muro branco, o furor de Jorge, o espanto dos seus amigos, a indignação de uns, o escárnio dos outros; e estas imagens caindo com ruído na sua alma, como combustíveis numa

fogueira, ateavam-lhe desesperadamente o terror. Que lhe restava? - Fugir com Basílio! Aquela ideia, a primeira, a única, apossou-se dela impetuosamente, traspassou-a - como a água de uma inundação que subitamente alaga um campo. Ele tinha-lhe tantas vezes jurado que seriam tão felizes em Paris, no seu *apartamento* da Rue Saint Florentin! Pois bem, iria! Não levaria malas; poria no seu pequeno saco de marroquim alguma roupa branca, as jóias da mamã... E os criados? A casa? Deixaria uma carta a Sebastião para que viesse, fechasse tudo!... Levaria na viagem o vestido de riscadinho azul - ou o preto! Mais nada. O resto comprá-lo-ia longe, noutras cidades... (pp. 250-251)

O delírio de Amélia termina ao outro dia quando acorda e percebe que o plano traçado não é de simples execução e que Amaro está demasiado distante. Este retrato psicológico termina com a autocomiseração de Amélia, bem patente na exclamativa marcada pelo narrador “Pobre dela!”. Trata-se de uma avaliação narratorial com uma intencionalidade autoral explícita: a vitimização de Amélia. Eça não pretende condenar a personagem feminina pelo seu envolvimento com um sacerdote. O comentário é explícito: o leitor deve, como o narrador sentir piedade dela. A reação que teve quando Agostinho Brito a troca por outra pensando Amélia ficar infeliz para sempre, também parece alinhar na estratégia de vitimizar Amélia para que o leitor tenha pena dela. Quando Amaro volta a casa de S. Joaneira, Amélia não consegue esconder a alegria que o regresso do padre lhe causa, alegria bem patente nas expressões corporais: “toda trémula” e “olhos húmidos”:

Quando Amaro entrou à noite em casa da S. Joaneira — foi como a aparição dum santo escapo às feras do Circo ou à plebe de Diocleciano! Amélia, sem disfarçar a sua exaltação, apertou-lhe ambas as mãos, muito tempo, toda trémula, com os olhos húmidos. (p. 643)

Após terem conhecimento que tinha sido João Eduardo a escrever o artigo contra o convívio de “saías e batinas”, todos o puseram de parte, menos Amélia que se mostra preocupada por o escrevente poder passar necessidades. Padre Amaro mostra-se “superior à injúria” e sossega-a. As palavras “generosas”, e o olhar “amante” de Amaro tranquilizam-na. Aquela “clemência” e “caridade” do padre pareceu aos olhos apaixonados de Amélia “melhor que tudo o que ouvira ou lera de santos e de monges piedosos”. A visão de Amélia em relação a Amaro como um ser superior a santos e “monges piedosos” mostra o reduzido alcance de lucidez desta personagem feminina na situação em que se encontra:

O padre Amaro disse-lhe então, com muita bondade, mostrando-se superior à injúria, num alto espírito de caridade cristã:
- Minha rica filha, são tolices... O homem não morre de fome. Ninguém morre de fome em Portugal. É novo, tem saúde, não é tolo, há-de-se arranjar... Não pense nisso... Aquilo é palavreado do padre Natário... O rapaz naturalmente sai de Leiria, não tornamos a ouvir falar dele... E em toda a parte há-de ganhar a vida... Eu por mim perdoei-lhe, e Deus há-de tomar isso em conta.
Estas palavras tão generosas, ditas baixo, com um olhar amante, tranquilizaram-na inteiramente. A clemência, a caridade do senhor pároco pareceram-lhe melhores que tudo o que ouvira ou lera de santos e de monges piedosos. (p. 649)

Amélia está apaixonada por Amaro e, numa noite, devido à chuva, o padre convence a coprotagonista a entrar no pátio de sua casa e esperar que o mau tempo pare. A escuridão do pátio cria em Amélia sentimentos contrários, que evoluem do susto para o desejo. Atraída, “roçava-se-lhe pelo ombro”; porém, afastava-se imediatamente ao ouvir a sua respiração “agitada”, por sentir o padre tão perto de si. De repente, tem curiosidade de subir ao apartamento de Amaro para ver como era:

Mas Amaro parou, abriu rapidamente a porta, e empurrando Amélia de leve:

- É um instante, vai passar, entre...

E ali ficaram, calados, no pátio escuro, olhando as cordas de água que reluziam à luz do candeeiro defronte. Amélia estava toda atarantada. A negrura do pátio e o silêncio assustavam-na; mas aparecia-lhe delicioso estar assim naquela escuridão, ao pé dele, ignorada de todos... Insensivelmente atraída, roçava-se-lhe pelo ombro; e recuava logo, inquieta de ouvir a sua respiração tão agitada, de o sentir tão junto das saias. Percebia por trás, sem a ver, a escada que levava ao quarto dele; e tinha um desejo imenso de lhe ir ver, acima, os seus móveis, os seus arranjos... A presença da Dionísia, encolhida contra a porta e muito calada, embaraçava-a; todavia a cada momento voltava os olhos para ela, receando que desaparecesse, se sumisse na negrura do pátio ou da noite... (p. 689)

A visão de Amélia alarga-se aqui ao espaço físico que é uma extensão metonímica de Amaro e simboliza a clandestinidade dos seus amores. Daí a insistência na escuridão (“pátio escuro”, “negrura do pátio”, “escuridão”, “noite”) e no silêncio (este nome mesmo e ainda a expressão “muito calado”). A combinação sinedóquica destes dois elementos caracterizadores do apartamento de Amaro provocam medo em Amélia.

Amélia é ainda objeto de visão do narrador devido à sua relação de dependência com o padre Amaro, após o primeiro encontro na casa do tio Esguelhas:

Ela concordou logo — como em tudo que saía dos seus lábios. Desde a primeira manhã, na casa do tio Esguelhas, ela abandonara-se-lhe absolutamente, toda inteira, corpo, alma, vontade e sentimento: não havia na sua pele um cabelinho, não corria no seu cérebro uma ideia a mais pequenina, que não pertencesse ao senhor pároco. Aquela possessão de todo o seu ser não a invadira gradualmente; fora completa, no momento que os seus fortes braços se tinham fechado sobre ela. Parecia que os beijos dele lhe tinham sorvido, esgotado a alma: agora era como uma dependência inerte da sua pessoa. E não lho ocultava; gozava em se humilhar, oferecer-se sempre, sentir-se toda dele, toda escrava; queria que ele pensasse por ela e vivesse por ela; descarregara-se nele, com satisfação, daquele fardo da responsabilidade que sempre lhe pesara na vida; os seus juízos agora vinham-lhe formados do cérebro do pároco, tão naturalmente como se saísse do coração dele o sangue que lhe corria nas veias. “O senhor pároco queria ou o senhor pároco dizia” era para ela uma razão toda suficiente e toda poderosa. Vivia com os olhos nele, numa obediência animal: tinha só a curvar-se quando ele falava, e quando vinha o momento a desapertar o vestido. (p. 733)

Neste retrato, de meia página, o narrador retrata a dependência física e psicológica de Amélia em relação a padre Amaro. As primeiras frases do excerto são exemplo dessa

subordinação, como se pode pela oração inicial: “Ela concordou logo”. Ou seja, Amélia não medita um pouco para por em causa as palavras do padre, nem naquela altura, nem em nenhuma outra, como atesta o narrador: “como em tudo que saía dos seus lábios”. Depois do primeiro encontro que tiveram em casa do tio Esguelhas, a entrega da coprotagonista foi ainda mais radical, como se pode ver pelo uso da forma verbal “abandonara-se-lhe,” sucedida do advérbio de modo “absolutamente”. O advérbio é reiterado pelo recurso ao pleonasmo “toda inteira” e pela enumeração de sentido gradativo “corpo, alma, vontade e sentimento”. Com esta submissão perante Amaro, Amélia acaba por se perder parcialmente funcionando como uma extensão do padre, ideia patente em “não havia na sua pele um cabelinho, não corria no seu cérebro uma ideia a mais pequenina, que não pertencesse ao senhor pároco”. A coprotagonista não se importava de ser submissa a Amaro, antes pelo contrário, Amélia desfruta de se sentir sua “escrava”. A dependência da coprotagonista em relação a Amaro vai mais longe, pois ela deseja que o padre pense e viva por ela: “os seus juízos agora vinham-lhe formados do cérebro do pároco”. A obediência que Amélia tinha por Amaro é comparada à obediência de um animal, o que desvaloriza axiologicamente a personagem em termos ético-políticos (seguindo as avaliações temáticas de Hamon e Cristina Vieira). Os encontros em casa de tio Esguelhas começaram a torna-se um fardo para Amélia por causa de Totó:

Ela não respondia. Mas em casa, quando se ia aproximando o dia do *rendez-vous*, começava a tremer à ideia daquela voz que lhe atroava sempre nos ouvidos e que sentia em sonhos. E este terror ia-a despertando lentamente do adormecimento de todo o ser, em que caíra nos braços do pároco. Interrogava-se agora: não andaria cometendo um pecado irremissível? As afirmações de Amaro, assegurando-lhe o perdão do Senhor, já não a tranquilizavam. Ela bem via, quando a Totó uivava, uma palidez cobrir o rosto do pároco, como correr-lhe no corpo um calafrio do inferno entrevisto. E se Deus os desculpava — por que deixava assim o demónio atirar-lhes, pela voz da parálitica, a injúria e o escárnio? Ajoelhava então aos pés da cama, arremessava orações sem fim para Nossa Senhora das Dores, pedindo-lhe que a alumiasse, que lhe dissesse o que era aquela perseguição da Totó, e se era sua intenção divina mandar-lhe assim um aviso medonho. Mas Nossa Senhora não lhe respondia. Não a sentia como outrora descer do Céu às suas orações, entrar-lhe na alma aquela tranquilidade suave como uma onda de leite que era uma visita da Senhora. Ficava toda murcha, torcendo as mãos, abandonada da graça. Prometia então não voltar a casa do sineiro; — mas quando o dia chegava, à ideia de Amaro, do leito, daqueles beijos que lhe levavam a alma; daquele fogo que a penetrava, sentia-se toda fraca contra a tentação; vestia-se, jurando que era a última vez; e ao toque das onze partia, com as orelhas a arder, o coração tremendo da voz da Totó que ia ouvir, as entranhas abrasando-se no desejo do homem que a ia atirar para cima da enxerga. (p. 749)

Esta passagem, de quase uma página, reflete o tormento de Amélia causado por Totó a ponto de Amélia “tremer” nos dias precedentes aos encontros marcados só por lembrar a voz de Totó que a perseguia até nos sonhos. O terror que a filha do sineiro lhe provoca faz com que a coprotagonista comece, ainda que “lentamente” a colocar em causa o seu relacionamento com Amaro como um possível “pecado irremissível”. Amélia já não acredita piamente nas palavras de Amaro e o facto de este ficar pálido de cada vez que Totó uiva deixa-a insegura, o que origina

outra questão no pensamento de Amélia: “E se Deus os desculpava – por que deixava assim o demônio atirar-lhes, pela voz da paralítica, a injúria e o escárnio?”. O desconforto leva-a a rezar a Nossa Senhora das Dores pedindo-lhe que lhe dissesse se a Totó era uma espécie de aviso divino pelo pecado que comete ao envolver-se com o padre. Não obtendo qualquer resposta e prometendo a si mesma terminar a relação com Amaro, não consegue resistir ao desejo. E, por descargo de consciência, reza todas as noites uma salve-rainha pelas melhoras de Totó:

Mas Amélia, por escrúpulo, não deixava de rezar todas as noites uma Salve-Rainha pelas melhoras da Totó. Às vezes mesmo ao despir-se, no quarto do sineiro, parava de repente, e fazendo um rostinho triste:
– Ai, filho! Até me parece pecado, nós aqui a gozarmos, e a pobre pequena lá em baixo a lutar com a morte... [...]
E Amélia, resignando-se à vontade de Deus em tudo, ia deixando cair as saias. Tinha agora daquelas pieguices frequentes que impacientavam o padre Amaro. Em certos dias aparecia muito murcha; trazia sempre algum sonho lúgubre a contar, que a torturara toda a noite, e em que ela pretendia descobrir avisos de desgraças... (pp. 777-779)

Esta passagem revela o espaço psicológico complexo de Amélia, pleno de sentimentos contraditórios: desejo por Amaro, aversão e medo de Totó, remorsos e culpa, escrúpulos, “pieguices”. Esta última emoção, gravada tal e qual na tessitura textual, parece corresponder à focalização interna de Amaro, ou seja, é assim que Amaro vê agora, realmente, Amélia.

Quando Amélia descobre que está grávida, ambos pensam que a melhor solução é o casamento com João Eduardo, o que acalma a coprotagonista e a faz voltar aos primeiros tempos:

Amélia estava de novo, como nos primeiros tempos, em todo o fogo da paixão. Diante da certeza que em algumas semanas o casamento ia tornar “tudo branco como a neve”, os seus transe tinham desaparecido, o mesmo terror da vingança do Céu calmara-se. Depois, a bofetada que lhe dera Amaro fora como a chicotada que esperta um cavalo que preguiça e se atrasa: e a sua paixão, sacudindo-se e relinchando forte, ia-a de novo levando no ímpeto duma carreira fogosa. (p. 815)

A comparação presente nesta passagem indicia a visão que o narrador tem de Amélia neste momento da narrativa: um animal comandado por força alheia (o cavalo e a chicotada), ou seja, uma marioneta nas mãos de Amaro. A comparação atrás, é desenvolvida ao ponto de se transformar numa metáfora, subjacente aos gerúndios “sacudindo-se e relinchando”. Esta linguagem alegórica visa mostrar uma imagem de uma Amélia mais animalesca, mais dominada por instintos animais, pela irracionalidade do que pela razão.

A partida do escrevente para o Brasil desmorona o sonho de Amélia:

Que lágrimas quando Amélia soube a notícia! A sua honra, a paz da sua vida, tantas felicidades combinadas, tudo perdido e sumido nas brumas do mar, a caminho para o Brasil! Foram as semanas piores da sua vida. Ia para o pároco, banhada em lágrimas, perguntando-lhe todos os dias o que havia de fazer. (p. 819)

A passagem confirma a falta de rumo de Amélia, a dependência desta em relação a Amaro. No passo seguinte está espelhado o arrependimento de Amélia por se ter envolvido com padre Amaro. A noite acentua a sua tristeza e a imaginação tortura-a:

Também Amélia pensava que fora "uma asneira". E não ter nunca imaginado que aquilo lhe poderia suceder! Qual! Como mulher, correria para o amor, toda tonta, certa que escaparia, ela, — e agora que sentia nas entranhas o filho, eram as lágrimas e os espantos e as queixas! A sua vida era lúgubre: de dia tinha de se conter diante da mãe, aplicar-se à sua costura, conversar, afectar felicidade... Era de noite que a imaginação desencadeada a torturava com uma incessante fantasmagoria de castigos, deste e do outro mundo, misérias, abandonos, desprezo da gente honrada e chamas do Purgatório... (p. 821)

Julgamos ver nesta passagem a intencionalidade queirosiana de que o leitor veja Amélia como uma vítima devido ao investimento em vocabulário ligado ao tema do sofrimento.

O tempo de doença da madrinha foi de alívio, emoção que a passagem abaixo transcrita explica:

Para Amélia aquele tempo foi um alívio; ao menos ninguém pensava, ninguém reparava nela; nem a sua face triste e os vestígios de lágrimas pareceriam estranhos, naquele perigo em que estava a madrinha. Demais, os serviços de enfermeira ocupavam-na: como era a mais forte e a mais nova, agora que a S. Joaneira estava estafada de vigílias, era ela que passava as longas noites à beira de D. Josefa: e não havia então desvelos que não tivesse, para abrandar Nossa Senhora e o Céu com aquela caridade pela doente, para merecer igual piedade quando o seu dia viesse de estar também prostrada num leito... Vinha-lhe agora, sob a impressão fúnebre que se exalava da casa, o pressentimento repetido que morreria de parto: às vezes só, embrulhada no seu xale aos pés da doente, ouvindo-lhe o gemer monótono, enternecia-se sobre a sua própria morte que julgava certa, e molhavam-se-lhe os olhos de lágrimas, numa saudade vaga de si mesma, da sua mocidade e dos seus amores... (p. 823)

Como solução para esconder a gravidez de Amélia, o cônego Dias e Amaro resolvem que o melhor é Amélia retirar-se com D. Josefa para a quinta da Ricoça, enquanto a mãe e as amigas da mãe iam a banhos:

A pobre Ameliazita, na Ricoça amaldiçoava a sua vida. Logo durante a jornada no *char-à-banc* D. Josefa lhe fizera tacitamente sentir que dela não tinha a esperar nem a antiga amizade, nem o perdão do escândalo... E assim foi, quando se instalaram. A velha tomou-se intratável; era todo um modo cruel de abandonar o tu, de a tratar por menina; uma recusa ríspida se Amélia lhe queria arranjar a almofada ou aconchegá-la no xale; um silêncio repreensivo quando ela lhe passava o serão no quarto, costurando; e a todo o momento alusões suspiradas ao triste encargo que Deus lhe mandava no fim dos seus dias... Amélia, consigo, acusava o pároco: ele prometera-lhe que a madrinha seria toda caridade, toda cumplicidade; e entregava-a por fim a uma semelhante ferocidade de velha virgem devota!... Quando se viu naquele casarão da Ricoça, num quarto regelado, pintado a cor de canário, lugubrememente mobiliado, com uma cama de dossel e duas cadeiras de couro, chorou toda a noite com a cabeça enterrada no travesseiro — torturada por um cão que debaixo das janelas, estranhando sem dúvida as luzes e o movimento na casa, uivou

até de madrugada [...]. Abalou bem depressa, foi ver o pomar: andava maltratado; as ruazitas estavam invadidas por um ervaçal húmido; e a sombra das árvores muito juntas, num terreno baixo, cercado de altos muros, dava uma sensação doentia. Era ainda preferível passar os seus dias metida no casarão; dias infundáveis em que as horas se iam movendo com o vagar fastidioso dum desfilar funerário. O seu quarto era na frente; e pelas duas janelas recebia a impressão triste da paisagem que se estendia defronte; uma ondulação monótona de terras estéreis com alguma magra árvore aqui e além, um ar abafado em que parecia errar constantemente a exalação de pauis próximos e de baixas húmidas, e a que nem o sol de Setembro dissipava o tom sezonático. Logo pela manhã ia ajudar a levantar D. Josefa, acomodá-la no canapé; depois vinha costurar para ao pé dela — como outrora na Rua da Misericórdia para ao pé da mãe; mas agora em lugar das boas "cavaqueiras" tinha só o silêncio intratável da velha e a sua ronqueira incessante [...]. A pior hora era ao anoitecer. Depois de rezar o seu rosário, ficava junto à janela olhando estupidamente as gradações da luz poente; todos os campos pouco a pouco se perdiam no mesmo tom pardo; um silêncio parecia descer, pousar sobre a Terra; depois uma primeira estrelinha treme. Luzia e brilhava: e diante dela era então só uma massa inerte de sombra muda até ao horizonte, aonde ainda ficava um momento uma delgada tira cor de laranja desbotada. O seu pensamento, sem nenhum tom de luz ou contorno de objeto em redor que o prendesse, ia muito saudoso para longe, para a Vieira; àquela hora a mãe e as amigas recolhiam do passeio na praia; já todas as redes estavam apanhadas; já pelos palheiros começam a aparecer as luzes; é a hora do chá, dos quinos alegres, quando os rapazes da cidade vão em rancho pelas casas amigas, com uma viola e uma flauta, improvisando soirées. E ela ali, só!... [...] Caiu então numa melancolia histérica que a envelhecia; passava os dias suja e desarranjada, não querendo dar cuidados ao seu corpo pecador; todo o movimento, todo o esforço lhe repugnava; as mesmas orações lhe custavam, como se as julgasse inúteis; e tinha atirado para o fundo duma arca o enxoval que andava a costurar para o filho — porque o odiava, aquele ser que ela sentia mexer-se-lhe já nas entranhas e que era a causa da sua perdição. Odiava-o — mas menos que o outro, o pároco que lho fizera, o padre malvado que a tentara, a estragara, a atirara às chamas do Inferno! Que desespero quando pensava nele! Estava em Leiria sossegado, comendo bem, confessando outras, namorando-as talvez — e ela ali sozinha, com o ventre condenado e enfartado do pecado que ele lá depusera, ia-se afundindo na perdição sempiterna! (pp. 855-863)

Neste retrato psicológico, de três páginas e meia, o narrador descreve o estado espírito de Amélia, retirada na quinta da Ricoça. O narrador começa este retrato compadecido da desgraça da coprotagonista quando recorre ao adjetivo “pobre” precedido do nome próprio no diminutivo “Ameliazita”. A visão vitimizadora de Amélia é explícita neste passo. D. Josefa torna-se “intratável”, e Amélia, em pensamento, acusa Amaro daquela situação, pois ele assegurara-lhe que a irmã do cônego seria “toda caridade, toda cumplicidade”. O estado de espírito está espelhado na descrição do espaço físico da quinta e do quarto: é um “casarão” solitário e o tamanho da casa é intimidante; e o quarto, adjetivado de “regelado”, pintado a “cor de canário”, estava mal mobilado, como salienta o advérbio de modo “lugubremente” que precede o nome. O pomar que está maltratado aos olhos de Amélia, as ruas repletas de ervas húmidas, e a sombra das árvores dá-lhe “uma sensação doentia”. Por isso, Amélia prefere estar reclusa. O sofrimento tem impacto ao nível do tempo psicológico: os dias “infundáveis” passar das horas é metaforicamente equiparado “ao vagar fastidioso dum desfilar funerário”. Das janelas do seu quarto recebe “a impressão triste da paisagem”, a ondulação “monótona” das terras “estéreis”

com alguma árvore “magra”, os adjetivos utilizados para descrever a paisagem têm todos uma carga negativa, expressando o estado de espírito da coprotagonista. O seu quotidiano passa-o pelo “silêncio intratável” e pela “ronqueira incessante” da irmã do cônego e pelo rosário noturno, marcando uma inação que a violenta. O tédio a atormenta. Amélia cai assim numa melancolia “histérica” que a forma suja e desarranjada, encarando o seu corpo como “pecador” ainda nascituro, a quem odeia por o culpabilizar pela sua situação de opróbrio e aprisionamento, embora este ódio fosse menor do que aquele que sentia por Amaro. Amélia via agora o padre como um “malvado que a tentara, a estragara, a atirara às chamas do Inferno”. A visão de Amaro altera-se completamente: agora em Leiria a comer bem, confessando outras mulheres, e possivelmente namorando-as. O estado de espírito de Amélia não se mantém, todavia, neste abatimento:

Ela, com efeito, já não pensava no senhor pároco com a comoção de outrora: o terror do pecado, a influência penetrante do abade, aquela brusca separação do meio devoto em que o seu amor se desenvolvera, o gozo que sentia numa serenidade maior, sem sustos nocturnos e sem a inimizade de Nossa Senhora, tudo concorrera para que o fogo ruidoso daquele sentimento se fosse reduzindo a alguma brasa que ainda rebrilhava surdamente. O pároco estivera ao princípio na sua alma com o prestígio dum ídolo coberto de ouro; mas tantas vezes, desde a sua gravidez, sacudira, nas horas de terror religioso ou de arrependimento histérico, aquele ídolo, que todo o dourado lhe ficara nas mãos, e a forma trivial e escura que aparecia por baixo já a não deslumbrava; viu por isso o abade derrubar-lho inteiramente, sem chorar e sem lutar. Se ainda pensava em Amaro, é porque não podia deixar de pensar na casa do sineiro; mas o que a tentava ainda era o prazer e não o pároco. E com a sua natureza de boa rapariga tinha um reconhecimento sincero pelo abade. Como dissera a Amaro naquela tarde, “devia-lhe tudo”. Era o que sentia agora também pelo doutor Gouveia, que vinha regularmente ver a velha de dois em dois dias. Eram os seus bons amigos, como dois papás que o Céu lhe mandava — um que lhe prometia a saúde, outro a graça. Refugiada naquelas duas protecções, gozou uma paz adorável nas últimas semanas de Outubro. [...] Amélia, com a costura caída nos joelhos, sentindo os seus dois amigos ao pé, aqueles dois colossos de ciência e de santidade, abandonava-se ao encanto da hora suave, olhando a quinta onde as árvores já empalideciam. Pensava no futuro; ele aparecia-lhe agora fácil e seguro; era forte, e o parto, com a presença do doutor, seria apenas uma hora de dores; depois, livre daquela complicação, voltaria para a cidade e para a mamã... E então uma outra esperança, que nascera das conversas constantes do abade sobre João Eduardo, vinha bailar-lhe na imaginação. Por que não?... Se o pobre rapaz a amasse ainda, e perdoasse!... Ele nunca lhe repugnara como homem, e seria um casamento esplêndido agora que ele tinha a amizade do Morgado. Dizia-se que João Eduardo ia ser o administrador da casa... E entrevia-se vivendo nos Poiais, passeando na caleche do Morgado, chamada para jantar por uma campainha, servida por um escudeiro de libré... Ficava muito tempo imóvel, banhada na doçura desta perspectiva, enquanto o abade e o doutor ao fundo do terraço pelejavam sobre a doutrina da Graça e da Consciência, e monotonamente a água das regas murmurava no pomar. (pp. 915-917)

O passo, de quase duas páginas, mostra que Amélia não se deixa derrotar completamente, ainda que devido à ajuda de duas personagens masculinas que lhe dão esperança. De facto, a coprotagonista é vista como sendo “boa rapariga” pelo padre Ferrão e

pelo doutor Gouveia. Como Amélia dizia, “um (...) prometia a saúde, outro a graça”. Com a ajuda destes dois amigos, Amélia consegue vislumbrar um futuro melhor e pensa que depois do parto poderá voltar a casa da mãe. Além disso, das conversas com padre Ferrão surge-lhe uma ideia - voltar para João Eduardo -, pois, este nunca a tinha repugnado como homem e agora tinha outro fator a seu favor, na perspectiva de Amélia, a amizade do Morgado. Vê-se aqui o quanto Amélia é interesseira e calculista tentando agora sua sorte com um João Eduardo mais atrativo porque está mais bem relacionado: “E entrevia-se vivendo nos Poiais, passeando na caleche do Morgado, chamada para jantar por uma campainha, servida por um escudeiro de libré...” Com a proximidade do parto, Amélia começa a assustar-se ao pensar nas dores que teria. Sofria mais agora do que nos primeiros meses. Além das “tonturas” e “perversões de gosto” começa também a ter pesadelos terríficos, sonhando que o ser que sairia de dentro dela era um monstro ou um animal:

Amélia agora começava a andar assustada. De dia e de noite só pensava naquelas horas, que se avizinhavam, em que devia sentir chegarem as dores. Sofria mais que durante os primeiros meses; tinha tonturas, perversões de gosto — que o doutor Gouveia observava, franzindo a testa descontente. As noites eram más, numa turbação de pesadelos. Já não eram as alucinações religiosas: isso cessara numa súbita aplacação de todo o terror devoto: não sentiria menos temor de Deus, se já fosse uma santa canonizada. Eram outros medos, sonhos em que o parto se lhe representava de modos monstruosos: ora era um ser medonho que lhe saltava das entranhas, metade mulher e metade cabra; ora era uma cobra infundável que lhe saía de dentro, durante horas, como uma fita de léguas, enrolando-se no quarto em roscas sucessivas que ganhavam a altura do teto; e acordava em tremuras nervosas que a deixavam prostrada. Mas ansiava por ter a criança. Estremecia à ideia de ver um dia inesperadamente a mãe aparecer na Ricoça. Ela escrevera-lhe, queixando-se do senhor cônego que a retinha na Vieira, dos temporais que já reinavam, da solidão que se ia fazendo na praia. (p. 943)

Os sonhos patenteiam a visão pecaminosa que Amélia tem do seu próprio filho, e daí sonhar com a cabra e a cobra, dois animais associados biblicamente ao mal.

As visitas de Amaro são cruéis para Amélia e mostram a indiferença do padre para com a sorte da ex-amante e a do filho. De facto, Amélia, na sua ingenuidade, pensa que Amaro ia tratar a criança como um filho, quando na realidade aquele já tinha arranjado uma ama a quem o entregar mal nascesse:

Fatigou então Amaro toda uma semana com uma ternura pueril. Lembrava-lhe cada meia hora que era o “papá do seu Carlinhos”.

— Bem sei, filha, bem sei, dizia ele impaciente. Obrigado. Não me gabo da honra...

Ela chorava, então, aninhada no sofá. Era necessária toda uma complicação de carícias para a calmar. Fazia-o sentar num banquinho junto dela; tinha-o ali como um boneco, contemplando-o, coçando-lhe devagarinho a coroa; queria que se tirasse a fotografia ao Carlinhos para a trazerem ambos numa medalha ao pescoço; e se ela morresse, ele havia de levar o Carlinhos à sepultura, ajoelhá-lo, pôr-lhe as mãozinhas, fazê-lo rezar pela mamã. Atirava-se então para a almofada, tapando o rosto com as mãos:

— Ai, pobre de mim, meu querido filho, pobre de mim! (pp. 945-947)

A interjeição da frase em discurso direto e a repetição quase em ciclo da expressão “pobre de mim” vinculam a autovisão miserabilista de Amélia, a sua autocomiseração, procurando o autor que se veja em Amélia o espelho da vítima de beatice provinciana.

Já sobre a protagonista d’*A Mão e a Luva*, Guiomar, afirma Machado de Assis na “Advertência de 1874” da primeira publicação: “Convém dizer que o desenho de tais caracteres, - o de Guiomar, sobretudo, - foi o meu objeto principal, senão exclusivo, servindo-me a ação apenas de tela em que lancei os contornos dos perfis. Incompletos embora, terão eles saído naturais e verdadeiros?” Logo, Guiomar afasta-se de Livia e Amélia no que concerne à entrega total daquelas ao objeto do seu amor. Guiomar é uma personagem com personalidade mais forte do que aquelas e segue o seu objetivo até ao fim. O primeiro retrato psicológico desta protagonista acontece ainda quando ela era aluna-professora no colégio de uma tia de Estevão, que o narrador diz ser namorado de Guiomar:

A namorada de Estevão, - é tempo de dizer alguma coisa dela, -era uma moça de 17 anos, e, por ora, simples aluna-professora no colégio de uma tia do nosso estudante, à rua dos Inválidos. Estevão tinha-a visto, pela primeira vez, seis meses antes, e desde logo sentiu-se preso por ela, “até à morte”, disse ele ao amigo, referindo-lhe o encontro, o que o fez sorrir de tão estirado prazo. Qualquer que ele fosse, porém, o prazo fatal daquele cativo, a verdade é que Estevão no mesmo ponto em que a viu logo a amou, como se ama pela primeira vez na vida - amor um pouco estouvado e cego, mas sincero e puro. Amava-o ela? Estevão dizia que sim, e devia crê-lo; alguns olhares ternos, meia dúzia de apertos de mão significativos, embora a largos intervalos, davam a entender que o coração de Guiomar - chamava-se Guiomar - não era surdo à paixão do acadêmico. Mas, fora disso, nada mais, ou pouco mais. (pp. 11-12)

Esta passagem, de meia página, começa com o narrador a apresentar Guiomar como sendo namorada de Estevão antes até de dizer o nome da moça. A indicação da idade - dezassete anos - da sua condição e letrada justifica-se pelo facto de o narrador fazer questão de mostrar que ela era aluna-professora num colégio. A primeira vez que Estevão a vê fica completamente apaixonado, como se vê pelo recurso à dupla adjetivação “estouvado e cego”. Todavia a conjunção adversativa “mas” contrapõe outra dupla adjetivação, “sincero e puro”. É então que o narrador coloca a questão: “Amava-o ela?”. É interessante notar que o narrador não apresenta, neste caso, a visão de Guiomar (omite propositadamente tal informação ao leitor, o que constitui uma *silepse*), mas apenas a suposição de Estevão, que acreditava nesse amor tendo em conta: “alguns olhares ternos, meia dúzia de apertos de mão significativos”, mesmo que estes acontecesse em “largos intervalos”. É nesta altura que o nome da protagonista é revelado ao leitor pela primeira vez, isto é, quando o narrador sugere a indiferença de Guiomar à paixão de Estevão. Numa fase mais avançada da intriga, Guiomar volta a ser objeto de visão do narrador:

Guiomar, no meio das afeições que a cercavam, sabia manter-se superior às esperanças de uns e às suspeitas de outros. Igualmente cortês, mas igualmente impassível para todos, movia os olhos com a serenidade da isenção, não namorados, nem sequer namoradores. Ela teria, se

quisesse, a arte de Armida; saberia refrear ou aguilhoar os corações, conforme eles fossem impacientes ou tíbios; faltava-lhe porém o gosto - ou melhor, sobrava-lhe o sentimento do que ela achava que era a sua dignidade pessoal. (p. 56)

Neste passo, de nove linhas, o narrador mostra a superioridade de Guiomar face às “esperanças de uns e às suspeitas de outros”. A protagonista é ao mesmo tempo “cortês” e “impassível” com todos, os olhos movia-os com a “serenidade da isenção”, que não estavam “namorados” nem “namoradores”. O elogio do seu saber ético-político, da sua arfícia social, favorável à personagem feminina, enfatizada pela associação à feiticeira Armida, a quem Guiomar é ainda superior em termos éticos.

Guiomar tem dois pretendentes, Estevão e Jorge. O primeiro aparece como namorado da protagonista no início do romance, que como se pode ver ao longo da obra não corresponde à verdade, voltando a cortejá-la quando a reencontra; o segundo é familiar e o favorito da baronesa, embora o seu interesse em relação a Guiomar não seja comparável ao de Estevão, Jorge vai tentar conquistá-la com a ajuda de Mrs. Oswald. Para esse efeito, escreve uma carta à protagonista, que esta encontra no livro que está a ler:

Meia hora depois, indo a abrir o livro para continuar a leitura, viu Guiomar a cartinha de Jorge. Não tinha sobrecarta; era um simples papelinho dobrado, recendendo a amores. O espírito de Guiomar estava tão longe daquilo que não suspeitou nada e distraidamente o abriu. A primeira palavra escrita era o seu nome; a última era o de Jorge. O primeiro gesto de Guiomar foi de cólera. Se ele pudesse espreitá-la pelo buraco da fechadura, e ver-lhe a expressão do rosto, é muito provável que se lhe convertesse em aborrecimento todo o amor que até agora nutria. Mas ele não estava ali, a moça podia traduzir fielmente no rosto os movimentos do coração. - “Mais um”, pensou ela; “este porém”... E desta vez o gesto não foi de cólera, foi de alguma coisa mais, metade fastio, metade lástima, mescla difícil e rara. (p. 71)

Este retrato psicológico, de quase uma página, reflete o espírito de Guiomar ao encontrar a carta de Jorge. A primeira reação é de cólera, e se Jorge pudesse ver a expressão facial da protagonista é possível que o seu desejo por ela passasse a tédio. Mas como Guiomar está sozinha pode mostrar “fielmente” na cara e nos movimentos do coração o que sentia. Depois pensa: “Mais um”. Isto mostra a visão que afilhada da baronesa passa a ter dos homens, pois a seguir a Estevão vem a desilusão de Jorge. O seu espaço psicológico evolui rapidamente, todavia como demonstra a parte final da passagem “E desta vez o gesto ... mescla difícil e rara.” A dupla adjetivação mostra a complexidade desta personagem feminina, algo muito comum na psicologia das (co)protagonistas machadianas e em várias personagens secundárias femininas deste autor brasileiro, mostrando que Machado vê a mulher como um ser complexo não redutível ao estereótipo. Devido à carta de Jorge, Guiomar continua a ser objeto de visão do narrador:

Guiomar refletiu ainda muito e muito, e não refletiu só, devaneou também, soltando o pano todo a essa veleira escuna da imaginação, em que todos navegamos alguma vez na vida, quando nos cansa a terra firme e dura, e chama-nos o mar vasto e sem praias. A imaginação dela

porém não era doentia, nem romântica, nem piegas, nem lhe dava para ir colher flores em regiões selváticas ou adormecer à beira de lagos azuis. Nada disso era nem fazia; e por mais longe que velejasse levaria entranhadas na alma as lembranças da terra. Volveu enfim e os olhos caíram-lhe na carta. A realidade presente não se lhe podia mostrar de pior modo. Guiomar ergueu-se irritada, lançou mão do papel e machucou-o febrilmente; ia talvez rasgá-lo, quando ouviu bater de manso à porta. (p. 74)

Neste passo, de quase meia página, o narrador mostra uma Guiomar reflexiva, racional, mas também fantasista, ou seja, uma duplicidade. No entanto, a imaginação não era “doentia, nem romântica, nem piegas, nem lhe dava para ir colher flores em regiões selváticas ou adormecer à beira de lagos azuis”, ao contrário da de Livia, que fantasiava uma vida romântica ao lado de Félix. A reação irritada de Guiomar patente no advérbio de modo “febrilmente”, é cortada pela interrupção de Mrs. Oswald. Durante a conversa entre a governanta e Guiomar sobre a carta de Jorge, a protagonista é objeto de visão do narrador:

Enquanto ela falava assim, Guiomar parecia volver à tranquilidade habitual. A mudança foi - não súbita - mas um pouco mais rápida do que deveria ser, tratando-se de um espírito, como o dela, em que as impressões não eram superficiais nem momentâneas. Havia até uns toques de afabilidade no rosto e na voz, quando ela começou a falar, o que revelaria talvez ser aquela mudança muito voluntária e meditada. (p. 77)

Neste retrato psicológico, de sete linhas, o narrador mostra a capacidade de autodomínio de Guiomar, que lhe é característica. Embora a mudança não tenha sido súbita, foi mais rápido do que seria de esperar, tendo em conta o espírito da protagonista em que as “impressões não eram superficiais nem momentâneas”. Vê-se por esta descrição que Guiomar tem profundidade psicológica, embora ela tente esconder esta característica das outras personagens, para que não possam ver o quanto ela é débil. Daí a protagonista mostrar “uns toques de afabilidade no rosto e na voz” quando fala com a governanta, o que revela que aquela rápida mudança foi “muito voluntária e meditada”. No passo que se segue o narrador põe em evidência as diferenças entre o carácter de Guiomar e o de Mrs. Oswald:

Guiomar não tinha a experiência nem a idade da inglesa, que podia ser sua mãe; mas a experiência e a idade eram substituídas, como sabe o leitor, por um grande tino e sagacidade naturais. Há criaturas que chegam aos cinquenta anos sem nunca passar dos quinze, tão simples, tão cegas, tão verdes as compõe a natureza; para essas o crepúsculo é o prolongamento da aurora. Outras não; amadurecem na sazão das flores; vêm ao mundo com a ruga da reflexão no espírito, - embora, sem prejuízo do sentimento, que nelas vive e influi, mas não domina. Nestas o coração nasce enfreado; trota largo, vai a passo ou galopa, como coração que é, mas não dispara nunca, não se perde nem perde o cavaleiro. (p. 80)

Neste retrato psicológico, de onze linhas, o narrador mostra que embora Guiomar não tenha a experiência nem a idade de Mrs. Oswald, é sensata e sagaz. E a comparação enfatiza a avaliação narratorial positiva da personalidade de Guiomar, mostrando a diferença entre a idade

e a maturidade como sucede com Mrs. Oswald, devido aos ciúmes que esta tem do amor que a baronesa sentia por Guiomar e pelos esquemas que faz para levar a protagonista a casar com Jorge. Por outro lado, há outras mulheres que amadurecem ainda durante a juventude, como se poder ver pelas expressões “sazão das flores”, e “ruga da reflexão no espírito” combinadas, ao contrário do que acontece, por exemplo, com a Amélia e a Luísa queirosianas, que se deixam influenciar pelos sentimentos e que acabam por as levar à morte. Já Guiomar não: o seu coração pode bater forte, mas nunca se perde ou “perde o cavaleiro”. Após Mrs. Oswald deixar Guiomar sozinha, esta é objeto de visão do narrador:

E Mrs. Oswald saiu pé ante pé em direção ao seu quarto. Guiomar ficou só, ali sentada ao pé da cama, a ouvir o passo surdo, e cauteloso da inglesa. Quando o som morreu de todo, e o silêncio da noite voltou ao que era, profundo e sepulcral, a moça deixou cair os braços na cama, e a cabeça nas mãos, e um suspiro desentranhou-se-lhe do peito, longo, ruidoso, magoado - o primeiro que o leitor lhe ouve desde que a conhece - e enfim estas palavras arrancadas da alma, tão doloridas - ia dizer tão lacrimosas - vinham elas:
-Oh meus sonhos! meus sonhos!
Não chorou; a alma dela era das que não têm lágrimas, enquanto lhe restam forças. Os olhos estavam secos e firmes quando ela os ergueu das mãos; o rosto tinha vestígios do abalo, mas não havia neles desânimo, menos ainda desespero. (pp. 81-82)

Nesta passagem, de catorze linhas, o narrador mostra a força de Guiomar. É na solidão do seu quarto que solta o seu “suspiro, longo, ruidoso, magoado”. A tripla adjetivação assindética sugere a profundidade da sua mágoa pela cambiante pleonástica desses adjetivos. O monólogo: “-Oh meus sonhos! meus sonhos!” reitera a dor da protagonista. Guiomar não chora, pois o narrador mostra que a alma dela é daquelas que só chora quando já não lhe restam forças. Quando levanta a cabeça, os olhos aparecem descritos com recurso à dupla adjetivação (“secos e firmes”), mas o rosto “tinha vestígios do abalo”. Assim, através de Guiomar, julgamos poder afirmar que a visão machadiana da mulher forte, corajosa, é daquela que sofre em silêncio e não chora, à imagem do estereótipo ainda hoje presente no imaginário coletivo de que o homem não chora.

Mais à frente na narrativa, Guiomar volta a ser objeto de visão do narrador, onde este, num retrato psicológico, mostra o estado de espírito da protagonista quando Luís Alves tenta demover a baronesa de fazer a viagem com Guiomar:

Guiomar havia já alguns minutos que não atendia à interlocutora; tinha o ouvido afiado e assestado sobre o grupo da madrinha. Ninguém a observava; mas é privilégio do romancista e do leitor ver no rosto de uma personagem aquilo que as outras não vêem ou não podem ver. No rosto de Guiomar podemos nós ler, não só o tédio que lhe causava aquela opinião unânime contra o projeto da baronesa, mas ainda a expressão de um gênio imperioso e voluntário. (pp. 92-93)

O narrador é aqui claramente um cúmplice do leitor, estratégia autoral para cativar este último. É ser cúmplice neste caso de informação pretensamente privilegiado: a emoção

transmitida pelo rosto de Guiomar. E o narrador é claro na leitura facial desta protagonista assim fabricada como um jogo, convida o leitor a simpatizar concomitantemente com Guiomar.

Quando a baronesa convida Jorge para ir com ela e com Guiomar na viagem para Cantagalo, a expressão de despeito feita pela protagonista passa despercebida a todos exceto a Luís Alves:

Guiomar mordeu o lábio inferior, com uma expressão de despeito, que pôde conter e abafar, sem que ninguém a percebesse, ninguém, exceto Luís Alves. Um sorriso tranquilo e perspicaz roçou os lábios do advogado, enquanto a moça, para esconder a impressão que lhe ficara, de novo se dirigiu à janela, onde esteve alguns momentos sozinha, meia voltada para fora e meia guardada pela sombra que ali fazia a cortina. (p. 94)

Guiomar mostra-se agradecida a Luís Alves, mas também espantada a ponto de esquecer o despeito que por norma lhe causaria a familiaridade de Luís Alves:

Guiomar franziu a testa com o mais vivo e natural espanto; tal espanto que parecia havê-la feito esquecer outro sentimento, igualmente natural: o do despeito que lhe causaria aquela singular familiaridade. Mas o assombro dominou tudo; Guiomar sentiu que ele lera nela a razão da insistência e o desgosto do resultado. A ruga desfez-se a pouco e pouco, mas a moça não retirou logo os olhos. Havia neles uma interrogação imperiosa, que a alma não se atrevia a transmitir aos lábios. Se há nos do leitor alguma interrogação, esperemos o capítulo seguinte. (p. 94)

Vê-se, assim, que Guiomar é objeto de muitos retratos compósitos de teor sinalético. E não só Guiomar. Isto parece sugerir que Machado de Assis vê na mulher um ser a ser observado com atenção, e que só essa atenção poderá desvendar, a partir da análise da face, dos olhos, da testa, da boca das mulheres, as suas emoções verdadeiras.

Quando Jorge, um dia, pede a Guiomar uma palavra de esperança ou desengano, a reação da protagonista é objeto de visão do narrador:

Guiomar encurtou as rédeas à familiaridade que existia entre ela e Jorge; mas, se o tratava com mais reserva, não o fazia com sequidão nem frieza, nem deixava de ser polida e afável. A dignidade natural que havia em toda a sua pessoa servia-lhe, além disso, como de uma torre de marfim, onde ela se acastelava e mantinha em respeito o pretendente. (p. 99)

Neste retrato psicológico, de seis linhas, o narrador mostra que Guiomar limita a familiaridade tida com Jorge sem deixar de ser “polida e afável”, pois a “dignidade natural” que a caracteriza não se encaixaria no tratamento desrespeitoso de quem quer que seja. A nomeação (“reserva”. “dignidade”, “respeito”) e a adjetivação (“polida e afável”, “natural”) entram em simbiose na avaliação normativa narratorial ético-política positiva desta personagem feminina. Mas o narrador não deixa de mostrar os sonhos, as ambições de Guiomar:

Pedia amor, mas não o quisera fruir na vida obscura; a maior das felicidades da Terra seria para ela o máximo dos infortúnios, se lhe pusessem num ermo. Criança, iam-lhe os olhos com as sedas e as jóias das mulheres que via na chácara contígua ao pobre quintal de sua mãe; moça, iam-lhe do mesmo modo com o espetáculo brilhante das grandezas sociais. Ela queria um homem que, ao pé de um coração juvenil e capaz de amar, sentisse dentro em si a força bastante para subi-la aonde a vissem todos os olhos. Voluntariamente, só uma vez aceitara a obscuridade e a mediania; foi quando se propôs a seguir o ofício de ensinar; mas é preciso dizer que ela contava com a ternura da baronesa. (p. 100)

Neste retrato psicológico, de doze linhas, o narrador mostra o desejo de Guiomar em ascender socialmente, desejo esse que a afastava de amar Estevão. Desde criança que os olhos se fixam em artigos de luxo, como as sedas e joias usadas pelas mulheres que desfilavam pela quinta vizinha ao quintal “pobre” da mãe, adjetivo significativamente anteposto para destacar a antítese entre a classe social da pequena Guiomar e a altura dos sonhos desta personagem. Na juventude, os gostos não se alteram e os seus olhos vibram com “o espetáculo brilhante das grandezas sociais”. Tendo em conta esta ambição, Guiomar procura um homem que, além de ter um coração jovem e capaz de amar, também seja ambicioso e capaz de a elevar socialmente “aonde a vissem todos os olhos”. Na sua vida e por vontade própria, só uma vez aceita ficar aquém das suas expectativas, o que sucede quando quer seguir a profissão de docente. Como agora, nessa altura, também contava com a generosidade da baronesa. Esta ambição de Guiomar está bem patente no passo que apresentamos abaixo:

Não havia tal desejo, nem coisa que se parecesse com isso; mas Guiomar sabia que na balança das resoluções da madrinha era de grande peso a satisfação de um gosto seu. O sacrifício duraria três ou quatro meses; ela afrontaria, porém, dez ou doze se tantos fossem necessários, para fugir algum tempo às pretensões de Jorge, sem embargo de lhe repugnar todo o viver que não fosse a vida fastosa e agitada da Corte. Eu, que sou o Plutarco desta dama ilustre, não deixarei de notar que, neste lance, havia nela um pouco de Alcibiades - aquele gamenho e delicioso homem de Estado, a quem o despeito também deu forças um dia para suportar a frugalidade espartana. (p. 101)

O elogio narratorial a Guiomar é visível de duas formas: explicitamente, pelo uso da expressão “dama ilustre” para designar aquela personagem feminina muplicitamente, pelas alusões clássicas, comparando-a ao ateniense Alcibiades e a sua capacidade de “suportar a frugalidade espartana”. Estas referências históricas são importantes aqui, pois Machado de Assis mostra proximidade com Guiomar ao brincar com o leitor e coloca-se em paralelo com Plutarco, o autor famoso de *Vidas Paralelas*, biografias de homens ilustres da antiguidade. Assim, o narrador assume-se como o biógrafo de Guiomar à semelhança de Plutarco: “Eu, que sou o Plutarco desta dama ilustre...”.

Após a declaração feita por Jorge a Guiomar, esta é objeto de visão do narrador, onde evidencia a dor que lhe causa tal declaração, não tendo a protagonista nenhuma confidente com quem partilhar o que lhe vai na alma. E neste jogo metaléptico, o narrador adianta a dispensabilidade de uma confidente no caso de Guiomar:

Uma confidente, em tais situações, é um presente do céu; mas Guiomar não a tinha, e se alguma pessoa lhe merecesse tal confiança, é certo ou quase certo que lhe não diria nada. Suas dores eram altivas, as tristezas de seu coração tinham pudor. Espíritos desta casta ignoram a consolação que há, nas horas de crise, em se repartirem com outro; triste, mas feliz ignorância que lhes poupa muita vez o contato de uma consciência aleivosa e ruim. (p. 102)

Este é mais um aspeto abonatório de Guiomar, pressupondo que a visão da mulher ideal machadiana passa pela contenção de confidências.

Guiomar é objeto de visão do narrador no que concerne ao seu amor por Luís Alves:

Guiomar amava deveras. Mas até que ponto era involuntário aquele sentimento? Era-o até o ponto de lhe não desbotar à nossa heroína a castidade do coração, de lhe não diminuirmos a força de suas faculdades afetivas. Até aí só; daí por diante entrava a fria eleição do espírito. Eu não a quero dar como uma alma que a paixão desatina e cega, nem fazê-la morrer de um amor silencioso e tímido. Nada disso era, nem faria. Sua natureza exigia e amava essas flores do coração, mas não havia esperar que as fosse colher em sítios agrestes e nus, nem nos ramos do arbusto modesto plantado em frente de janela rústica. Ela queria-as belas e viçosas, mas em vaso de Sèvres, posto sobre móvel raro, entre duas janelas urbanas, flanqueado o dito vaso e as ditas flores pelas cortinas de caxemira, que deviam arrastar as pontas na alcatifa do chão. Podia dar-lhe Luís Alves este gênero de amor? Podia; ela sentiu que podia. As duas ambições tinham-se adivinhado, desde que a intimidade as reuniu. O proceder de Luís Alves, sóbrio, direto, resoluto, sem desfalecimentos, nem demasias ociosas, fazia perceber à moça que ele nascera para vencer, e que a sua ambição tinha verdadeiramente asas, ao mesmo tempo que as tinha ou parecia tê-las o coração. Demais, o primeiro passo do homem público estava dado; ele ia entrar em cheio na estrada que leva os fortes à glória. Em torno dele ia fazer-se aquela luz, que era a ambição da moça, a atmosfera que ela almejava respirar. Estêvão dera-lhe a vida sentimental, - Jorge a vida vegetativa; em Luís Alves via ela combinadas as afeições domésticas com o ruído exterior. (p. 110)

Neste retrato psicológico, de quase uma página, o narrador começa por atestar que Guiomar está muito apaixonada, como se pode ver pela forma verbal “amava” seguida do advérbio “deveras”. Porém, o narrador, após ter informado o leitor que a protagonista amava Luís Garcia, levanta a seguinte questão, que põe em causa a sinceridade dos sentimentos de Guiomar: “Mas até que ponto era involuntário aquele sentimento?”. Na resposta a esta pergunta, o narrador limita o amor da protagonista até ao ponto de “lhe não desbotar à nossa heroína a castidade do coração” e de “lhe não diminuirmos a força de suas faculdades afetivas”, isto é, o amor de Guiomar ia até à “fria eleição do espírito”. A protagonista é descrita psicologicamente com o recurso à linguagem metafórica ou alegórica: a sua alma requer outra requintada, assim se resume toda a extensa metáfora florística usada pelo narrador. O “vaso de Sèvres” é um símbolo desse requinte, tal como os “móveis raros” e as “janelas urbanas”. Ou seja, a ascensão social implica passar do estatuto de rural a mulher cidadina. Perante isto, o narrador coloca a pergunta: “Podia dar-lhe Luís Alves este gênero de amor?”. Na perspetiva de Guiomar, ele podia dar-lhe tudo o que ela desejava, pois o comportamento de Luís Alves, caracterizado pela

adjetivação valorativa “sóbrio, direto, resoluto”, a que crescem qualidades como não ter “desfalecimentos, nem demasias ociosas”, eram na visão de Guiomar características de um vencedor. O narrador remata este retrato da protagonista da seguinte forma: “Estêvão dera-lhe a vida sentimental, - Jorge a vida vegetativa; em Luís Alves via ela combinadas as afeições domésticas com o ruído exterior.” Ou seja, Guiomar vê em Luís Alves a combinação da personalidade de Estêvão e de Jorge.

Na passagem que se segue está espelhada a reação de Guiomar à declaração de amor que Jorge lhe fez e das insinuações da baronesa:

A moça recolhera-se ao quarto, logo depois da declaração. As pessoas da casa nada puderam ler-lhe no rosto, salvo a palidez repentina e o rubor que se lhe seguiu; mas, logo que ela se achou só, deu toda a expansão aos sentimentos que até ali pudera conter. O primeiro deles era o despeito; Guiomar sentia-se humilhada com aquela declaração, assim feita, de emboscada e sobressalto, para arrancar-se-lhe um consentimento que o coração e a índole repeliavam. Nenhuma consulta, nenhuma autorização prévia; parecia-lhe que a tratavam como ente absolutamente passivo, sem vontade nem eleição própria, destinado a satisfazer caprichos alheios. As palavras da madrinha desmentiam esta suposição; mas, a notícia que ela tinha da resolução da baronesa, neste negócio, diminuía muito o valor de tais palavras [...]. Não a acusem de ter feito estas reflexões, logo que entrou no quarto, com os olhos cintilantes e os lábios frios de cólera. Eram naturais; primeiramente porque supunha que o seu casamento com Jorge estava deliberado e se realizaria, quaisquer que fossem as circunstâncias; depois, porque a alma dela era melindrosa; não esquecia os benefícios recebidos, mas quisera que lhos não lembrassem por meio de uma violência: fazê-lo, era o mesmo que lançar-lhos em rosto

- Não! murmurava enfim a moça. - Forçar-me, reduzir-me à condição de simples serva, nunca.

Mas esta cólera apaziguou-se, e o coração venceu o coração. Guiomar recordou a constante ternura da baronesa para com ela, a solicitude com que lhe satisfazia os seus menores desejos, que eram ali ordens, e não combinava tamanho amor com a suposta violência que lhe queria fazer. Não tardou em arrepender-se das palavras incoerentes que lhe haviam fugido, e dos sentimentos maus que atribuíra ao coração da baronesa. Cruzou as mãos no peito e ergueu o pensamento ao céu, com a pedir-lhe perdão. Guiomar, em meio das seduções da vida, que tantas eram para ela e de todo lhe levavam os olhos, não perdera o sentimento religioso, nem esquecera o que lhe havia ensinado a fé ingênua e pura de sua mãe. A cólera acabara, mas veio depois a luta entre a gratidão e o amor - entre o noivo que lhe propunha a afeição da madrinha e o que o seu próprio coração escolhera. Ela nem ousava tirar as esperanças à baronesa, nem imolar as suas próprias - e uma de duas coisas era preciso que fizesse naquela solene ocasião. O que sentiu e pensou foi longo e cruel; mas se tal duelo podia travar-se-lhe na alma, não era duvidoso o resultado. O resultado devia ser um. A vontade e a ambição, quando verdadeiramente dominam, podem lutar com outros sentimentos, mas não de sempre vencer, porque elas são as armas do forte, e a vitória é dos fortes. Guiomar tinha de decidir por um dos dois homens que lhe propunha o seu destino; elegeu o que lhe falava ao coração. (pp. 122-124)

Neste retrato psicológico, de quase duas páginas, o narrador demonstra a reação de Guiomar perante a declaração pública feita por Jorge. As pessoas da casa não conseguem ver no rosto de Guiomar o incômodo e a vergonha que tal declaração lhe causa, até porque ela tenta

disfarçar, apenas exteriorizando os sentimentos quando fica sozinha. O primeiro sentimento é o despeito, pela declaração feita de “emboscada e sobressalto”. A protagonista, como não foi avisada nem lhe pediram autorização, não se considera um ser passivo, e esta ideia é vincada pelo advérbio de modo “absolutamente” no contexto frásico. Mesmo que as palavras da baronesa desmentissem a suposição de Guiomar, esta já não dá tanto valor às palavras da madrinha, uma vez que esta tinha tomado partido de Jorge. Mas Guiomar não se vai submeter às vontades de ninguém, como a própria afirma através do monólogo: “- Não! murmurava enfim a moça. - Forçar-me, reduzir-me à condição de simples serva, nunca.” Contudo, depois de refletir, Guiomar arrepende-se do que tinha pensado da madrinha. Todavia, quando a cólera de Guiomar chega ao fim começa a luta interior: deve prevalecer a gratidão pela madrinha que sempre a ajudou ou o amor que sente por Luís Alves? Depois de ponderar sobre qual dos homens escolher, resolve seguir a sua ambição e amor e, como tal, escolhe Luís Alves. Guiomar resolve enviar uma carta ao seu amado a pedir-lhe que a peça em casamento à Baronesa, mas arrepende-se mal envia a carta:

A moça, entretanto, apenas lançara a carta, arrependeu-se; a dignidade teve remorsos; a consciência quase a acusava de uma ação vil. Era tarde, a carta chegara a seu destino [...]. O rosto parecia cansado mas um véu de afetada alegria disfarçava-lhe a expressão natural, à semelhança das posturas de toucador, de maneira que a baronesa, pouco ledora de fisionomias, não discerniu naquela a verdade da impostura. Impostura, digo eu, devendo entender-se que é honesta e reta, porque a intenção da moça não era mais do que não amargurar a madrinha, e tirar-lhe motivo a qualquer aflição antecipada. (p. 125)

A inconsistência de Guiomar, sentida como negativa, é contrabalançada pela positividade da dupla adjetivação “clara e sagaz”, que caracteriza a sua inteligência:

A moça esperava que a madrinha lhe falasse no pedido de Luís Alves; a pergunta da baronesa desnorteou-a um pouco. Sua inteligência, porém, era clara e sagaz; a resposta foi outra pergunta:
- Uma noite será bastante para decidir de todo o resto da vida? disse ela sorrindo. (p. 131)

O último retrato psicológico de Guiomar acontece no seu dia do casamento. Feliz por ir realizar o seu maior sonho casar com o homem que amava, e que era ambicioso como ela vê a natureza naquela manhã com uns olhos diferentes: tudo parece mais bonito e mais verde. Por ironia do destino, Guiomar está a usar o mesmo roupão com que Estevão a tinha visto da janela da casa vizinha, sendo que nada lhe trazia à memória Estevão. Só por aí se vê a indiferença com que Guiomar o vê:

A chácara naquele dia era a mesma que nos outros, mas Guiomar achou-lhe um aspeto novo e melhor, uma como expansão divina que animava as coisas em redor dela. Toda alma feliz é panteísta; parece-lhe que Deus lhe sorri de dentro da flor que desabrocha, do fundo da água que serpeia murmurando, e até de envolta com o cipó humilde e rústico, ou no seixo bronco e desprezado do chão. Era assim a alma de Guiomar naquela

manhã. Nunca as árvores, as flores, a grama rasteira lhe pareceram mais vicejantes; o sentimento interno hauria aquela vida exterior, do mesmo modo que o pulmão bebia o puro ar matinal. De envolta com essas sensações comuns a toda a alma, havia ainda as que eram dela - dela, que via ali o seu último sol de moça solteira e contemplava por antecipação a aurora nova, o dia longo e feliz de suas férvidas ambições. Neste ponto despia a sua fantasia as asas de folha agreste, com que andara a pairar no meio daquela vegetação, para envergar outras de seda e brocado, e voar sabe Deus a que sítios de grandeza humana. O acaso quis que naquela manhã vestisse o mesmo roupão com que Estêvão a vira do outro lado da cerca, e trouxesse no colo e nos pulsos o mesmo broche e os mesmos botões de safira. Não tinha o livro; mas, em falta desta circunstância, havia outra, que era a mesma daquela célebre manhã, havia uns olhos que do outro lado da cerca a espreitavam namorados. Não eram, porém, os mesmos; eram os do noivo, com quem ela foi encontrar os seus; - e o mais doloroso de tudo é que nem a cerca, nem os demais acessórios, nada lhe lembrou o outro homem que morria por ela. A felicidade é isto mesmo; raro lhe sobra memória para as dores alheias. (p. 139)

Outra característica psicológica que distingue Guiomar de Livia e de Amélia é a ambição da primeira que, aliada ao amor, faz com que a protagonista tenha conseguido casar com o homem que amava, ao contrário das outras duas coprotagonistas.

O primeiro retrato psicológico de Iaiá Garcia acontece quando a protagonista tem apenas treze anos e está a concluir o colégio, tal como Guiomar, que também estudava. Além de dar aulas, como era possível à época, dada a escassez de recursos humanos ao nível do ensino, a diferença reside na idade, uma vez que a protagonista d'*A Mão e a Luva* já contava dezassete anos. É nessa altura caracterizada pelo narrador com recurso à dupla adjetivação: “travessa e lépida”. Veja-se o passo:

Começado o verão de 1867, Valéria transportou-se a Santa Teresa, onde Estela foi algumas vezes. Numa dessas vezes encontrou ali a filha de Luís Garcia, que caminhava para os treze anos, e concluía os estudos de colégio. Houve um instante de hesitação entre as duas; Iaiá, que era ainda a mesma criatura travessa e lépida, sentiu-se acanhada diante da gravidade de Estela, mas esse instante foi curto e a afeição imediata. (p. 62)

A visão do narrador aprofunda os atributos psicológicos de Iaiá:

Já então Iaiá entrara na intimidade da casa, menos ainda pelo que podia haver — e havia, — simpático e atraente em sua pessoa, do que pelo esforço próprio. A sagacidade da menina era a sua qualidade mestre: assim viu depressa o que era menos agradável, para evitá-lo, e o que o era mais, para cumpri-lo. Essa qualidade ensinava-lhe a sintaxe da vida, quando outras ainda não passam do abecedário, onde morrem muita vez. Obtida a chave do caráter de Valéria, Iaiá abriu a porta sem grande esforço. (p. 62)

Iaiá ganha a confiança de Valéria pelo seu lado “simpático e atraente”. A maior qualidade de Iaiá é a sagacidade, pois ao analisar a casa de Valéria, começa a evitar o que lhe desagrada. A sagacidade de Iaiá permite-lhe chegar à conclusão de que a idade não tem necessariamente correspondência com o bom senso

No que concerne à relação de laiá e Estela, ambas são objeto de visão do narrador num retrato psicológico:

A lei dos contrastes tinha ligado essas duas criaturas, porque tão petulante e juvenil era a filha de Luís Garcia, como refletida e plácida a filha do Sr. Antunes. Uma ia para o futuro, enquanto a outra vinha já do passado; e se Estela tinha necessidade de temperar a sua atmosfera moral com um raio da adolescência da outra, laiá sentia instintivamente que havia em Estela alguma coisa que sarar ou consolar. (pp. 62-63)

Nesta passagem, de seis linhas, o narrador começa por indicar que a relação da futura enteada e madrasta ia ser de contrastes, a começar pelas suas personalidades, ambas objeto de dupla adjetivação antitética entre si: laiá é “petulante e juvenil”, e Estela, “refletida e plácida”. Esta visão contrastia das duas personagens femininas continua quando o narrador frisa que laiá vai em direção ao futuro, ou seja, ao encontro de Jorge, e Estela vem do passado, isto é, do seu amor por Jorge. Assim, tendo em conta o contexto geral da obra, supomos haver aqui a revelação do narrador para com o leitor dos conflitos futuros entre laiá e Estela causados pelo amor que ambas têm por Jorge, sendo que o da primeira ainda não começou e o da segunda fica no passado. A passagem termina com a referência à necessidade de Estela em “temperar a sua atmosfera moral” através da juventude de laiá, enquanto que esta sente que aquela necessitava de sarar alguma coisa conforme salienta o advérbio de modo “instintivamente”.

Visto a afeição de laiá e Estela ter sido imediata, aquela resolve unir o pai a Estela. E laiá dava a Estela um amor de filha, antecipando esta no amor da filha de Luís Garcia as alegrias de ser mãe:

O resto foi obra de laiá, obra dividida em duas partes, uma voluntária, outra inconsciente. Voluntária, porque também a menina, no silêncio laborioso de seu cérebro, construíra o projeto de os unir, e o dissera mais de uma vez a um e a outro. Inconsciente, porque o amor que a ligava a Estela, foi a mais poderosa força que modificou o pai. Era uma afeição intensa a dessas duas criaturas; ao passo que laiá dava a Estela uma porção de ternura de filha, Estela achava no amor da menina uma antecipação dos prazeres da maternidade. (pp. 67-68)

Ou seja, a visão da mulher machadiana passa pela maternidade como um dado natural que se reproduz de geração em geração. Neste aspeto, a visão queirosiana da mulher maternal é por uma série de contrariedades ou fatalidades trágicas como podem comprovar Genoveva e Maria Monforte.

O contraste entre laiá e Estela, no que concerne à atitude de ambas perante Jorge, é objeto de visão do narrador. Este começa por descrever o procedimento de Estela com recurso à dupla adjetivação “cauteloso e apenas afável”; já o de laiá é “medroso ou hostil”. Esta visão antitética pode radicar na diferença de idade das duas personagens. Embora não seja acentuada, poderá ser o suficiente para terem maneiras distintas de reagir à mesma situação:

Em relação a Jorge, o procedimento de Estela era cauteloso e apenas afável; o de laiá era de algum modo medroso ou hostil; uma e outra pareciam alegrar-se quando Procópio Dias assomava à porta. (p. 90)

No curto retrato psicológico que apresentamos abaixo, o narrador destaca as qualidades de laiá no xadrez, também preciosas na vida: “vista pronta e paciência beneditina”. Veja-se a passagem:

Das qualidades necessárias ao xadrez, laiá possuía as duas essenciais: vista pronta e paciência beneditina; qualidades preciosas na vida, que também é um xadrez, com seus problemas e partidas, umas ganhas, outras perdidas, outras nulas. (p. 113)

Trata-se, pois, de uma valorização narratorial ético-político e cultural, ou, por outras palavras, ela sabe estar em sociedade e usufruir.

A forma de estar de laiá na presença de Jorge é objeto de visão do narrador:

laiá pareceu perder a disposição agressiva; à força de afabilidade apagou inteiramente os vestígios da antiga rispidez. A alma não se lhe tornou mais transparente, nem o carácter menos complexo; mas a esquisita urbanidade dos modos fazia suportáveis os saltos mortais do espírito, e aumentava o interesse do que havia nela obscuro ou irregular; finalmente, era um correctivo à tenacidade com que a moça confiscava literalmente o filho de Valéria. (p. 121)

Neste passo, de oito linhas, o narrador apresenta a mudança da reação de laiá perante Jorge: a afabilidade do filho de Valéria faz-lhe perder a rispidez com que o tratava. Embora a alma não se tenha tornado mais transparente nem o carácter mais simples, a polidez dos modos torna suportáveis as variações de humor, como se pode ver pela metáfora “saltos mortais do espírito” e pelo zeugma “espírito (...) obscuro ou irregular”. Além disso, a forma verbal “confiscava”, ganha outra intensidade devido ao uso do advérbio de modo “literalmente”. Em suma, laiá é elogiada por saber aplicar na vida com inteligência a prudência necessária no xadrez.

Na passagem que se segue vemos que existem dois focos narrativos, o de Estela e o de laiá. No primeiro caso, encontramos a personagem secundária a admirar o sono prolongado de laiá, possível através da abertura da cortina por onde entra a luz do sol. Quando Estela vai acarinhar a enteada ouve uma palavra que aparece duplamente adjetivada de “misteriosa e vaga” e que atinge profundamente aquela, como se pode ver na comparação “que se lhe embebeu no coração como um espinho”. A influência causada pelo filho de Valéria em laiá é visível na expressão “no meio de grande agitação”. A preocupação de laiá por aquilo que a madrastra possa ter ouvido está patente na forma verbal “receava”. Ambas aparecem duplamente adjetivadas como “desconfiadas e medrosas”, uma pelo que tinha dito, outra, pelo que tinha ouvido:

Estela foi à janela, e, abrindo a veneziana, mostrou-lhe o sol. Depois encostou-se ali a olhar para fora. Entrara alguns minutos antes, admirada do prolongado sono da enteada, e ia pousar-lhe a mão no ombro, quando ouviu aquela palavra balbuciada no meio de grande agitação; palavra misteriosa e vaga, mas que se lhe embebeu no coração como um espinho. De sua parte, laiá não estava menos inquieta. Receava que houvesse dito alguma coisa mais, — um nome ou uma circunstância precisa; — em todo caso, era bastante o que ouvira a madrastra, para imaginar que o sonho lhe escancarara as portas da consciência. Uma e outra espreitavam-se desconfiadas e medrosas. A madrastra deixou a janela e foi sentar-se na beira da cama. Ambas sorriam com esforço e nenhuma conseguia falar primeiro. Correram assim três longos minutos de acanhamento e observação recíproca. Estela foi a primeira que rompeu o silêncio. (pp. 127-128)

Esta situação de desconforto prossegue no excerto abaixo transcrito, onde o narrador reitera o sucedido. Neste caso, o foco narrativo centra-se apenas na descrição da personalidade de laiá bem como seu espaço psicológico. Assim, a protagonista é duplamente adjetivada como “mais dúctil [...] a mais interessada” por comparação a Estela. Assim que esta abandona o quarto da enteada, laiá apercebe-se que tinha ferido Estela, como evidencia o advérbio de modo “cruelmente”. Paradoxalmente, este vocábulo é usado para referir a madrastra como “a mulher que lhe servia de mãe”. No entanto, tudo o que acontece entre elas não diminui o amor que laiá tinha por Estela:

Não podia durar muitas horas a situação em que a fatalidade das circunstâncias havia posto as duas mulheres. laiá era a mais dúctil, e, outrossim, a mais interessada. Logo que Estela a deixou só, caiu em si e compreendeu que, além de ferir cruelmente a mulher que lhe servia de mãe, levantara uma ponta do véu em que trazia envolto o pensamento; ao demais, a injúria produzira a reação do amor, — do amor que lhe tinha e não perdera de todo, apesar dos acontecimentos últimos. Na seguinte manhã foi ter com a madrastra. (p. 130)

Quando laiá vai falar com Estela, esta é subjugada pelo tom de voz da madrastra, descrito com recurso à tripla adjetivação “simples, severo e levemente repassado de tristeza”. Na altura em que laiá beija as mãos de Estela, esta sente uma lágrima. No entanto, a demonstração de arrependimento da enteada não é suficiente para que Estela ponha de lado a “inflexibilidade” do seu espírito e abrace laiá, ficando apenas a contemplá-la com olhos “amoráveis”:

Subjugada pelo tom com que a madrastra falara, simples, severo e levemente repassado de tristeza, laiá cedeu a um nobre impulso de submissão. Pegou-lhe nas mãos e beijou-as. A madrastra sentiu nelas uma lágrima. Não recusou esse testemunho do coração, e tê-la-ia apertado ao seio se lho permitisse a inflexibilidade do espírito. Limitou-se a contemplá-la com os olhos amoráveis de outro tempo. Quando se separaram daí a alguns minutos, alguma coisa dizia à consciência de ambas que não vinham de fundar a paz, mas simples tréguas. Essa persuasão cresceu nos demais dias, porque uma e outra sentiam-se mutuamente observadas. Como houvesse entre elas um acordo tácito para não turbar a paz doméstica, Luís Garcia não percebeu essa situação nova; Jorge ainda menos do que ele. (p. 131)

Numa fase avançada da narrativa, laiá volta a ser objeto de visão do narrador no que concerne ao seu amor por Jorge:

laiá mostrou-se tão expansiva naquela noite e nos seguintes dias, derramou de tal modo a vida que a enchia que Estela compreendeu tudo o que se passava entre a enteada e Jorge. Há uns amores, aliás verdadeiros, a que precedem muitas contrafações; primeiro que a alma os sinta, tem despendido a virgindade em sensações ínfimas. laiá ignorava tudo; não soletrara o amor, aprendera-o de um lance. Trazia o coração intacto. Seu acordar foi uma aurora súbita, mas rutilante e límpida. No meio da embriaguez que lhe dava o novo sentimento, não cogitou nas possíveis consequências dele; não perguntou a si própria se era verdade que no coração da madrasta havia uma saudade ou uma esperança silenciosa, e se isso podia ser a raiz de largos ódios e dissensões domésticas. Não interrogou o futuro. Fenômeno curioso! A lembrança do pai foi por um instante esquecida; o egoísmo do amor devorou-a. (p. 147)

Neste retrato psicológico, de quase meia página, o narrador descreve a forma como o amor por Jorge tinha arrebatado laiá, a ponto de não pesar as consequências de tal relação. A prudência xadrezista é abandonada. Porém, o amor de laiá e Jorge é ameaçado devido à revelação que Procópio Dias faz à protagonista: “- Porque muitas vezes o casamento é... é uma máscara, uma... Seu noivo ama a outra pessoa... Que tem?” (p. 154).

Tal como aconteceu com Livia, em que o interesse que Moreirinha e Batista sentiam por ela, lhe causou problemas no relacionamento com Félix, também o interesse de Jorge ia pondo em risco o casamento entre Guiomar e Luís Alves. Da mesma forma, o amor de laiá e Jorge tem como obstáculo Procópio Dias. Já no caso de Amélia, foi o artigo publicado por João Eduardo que quase afastou padre Amaro. Veja-se o passo abaixo apresentado:

Prostrada com o golpe que acabava de receber, laiá não teve sequer as lágrimas do desespero nem as da indignação. Há dores secas, como há cóleras mudas. A suspeita, que o tempo devia carcomer de todo, e que o amor de Jorge ia já tornando problemática, essa ruim suspeita renascia tão vivaz e pertinaz como alguns meses antes, quando arrancou aos olhos de laiá as primeiras lágrimas de mulher. Não podia crer que o amor de Jorge não fosse sincero; era-o; parecia-o, ao menos. Mas a existência do outro amor, não era já o coração que lho dizia, era uma voz estranha que a vinha delatar: circunstância nova, que fazia convalescer a dúvida anterior, até o ponto de lhe dar todos os visos da realidade. laiá sentia-se arrojada outra vez ao vasto e escuro espaço de suas antigas cogitações; — erma, desamparada de toda proteção humana, não lhe restava mais que duvidar e gemer, até achar na própria ductilidade de seu espírito a força que lhe não podia dar nenhuma origem exterior. (p. 155)

Neste passo, de quase meia página, vemos que laiá é destruída pela revelação de Procópio Dias. Mas a protagonista não verte “as lágrimas do desespero nem as da indignação”; a sua dor é adjetivada de “seca”. A ausência de lágrimas visa, por parte do autor, vincar ainda mais o sofrimento de laiá, contido. E em laiá renasce a suspeita adjetivada duplamente de “vivaz e pertinaz”, de dever ser prestado atenção às “primeiras lágrimas de mulher”. No entanto, a protagonista continua incrédula, uma vez que o amor de Jorge lhe parecia sincero. Mesmo

perante a dúvida sobre os sentimentos de Jorge, quando este a visita, laiá mostra-se terna e afável com ele e “impaciente” por realizar o casamento e poder tornar Jorge apenas seu:

laiá, porém, venceu-se depressa em relação a ele. A alma, se o vento lha fizera dobrar, para logo retomou a posição dos outros dias; mostrou-se terna com ele, afável, impaciente de concluir o casamento. Um só pensamento influía nela: confiscar aquele homem, arrastá-lo consigo, dominá-lo depois, despedaçar de uma vez o laço que supunha atá-lo ao coração da madrasta. (p. 156)

O choque entre a personalidade de laiá e de Estela é agudizado com a entrada de Jorge nas suas vidas. O relacionamento entre estas personagens torna-se insuportável. Eram agora “antipáticas uma à outra”. A relação atribulada entre enteada e madrasta ainda conhece algumas tréguas, mas de pouca duração. Esta passagem mostra uma das características mais marcantes das personagens femininas machadianas, a dissimulação, presente na forma como laiá e Estela se tratam em frente a Luís Garcia, como se pode ver pela expressão “diante dele, mostravam-se como dantes”. O narrador acaba a passagem afirmando que a situação entre laiá e Estela é “definitiva”:

Luís Garcia foi o laço que ainda pôde conservar atadas essas duas existências, já agora antipáticas uma à outra. A vida dele era necessária a ambas. Uma punha nela todas as esperanças de um coração crédulo; outra apenas lhe dava aquela porção última, que não desampara os necessitados. Tréguas houve, mas sombrias e violentas. Não se falavam as duas, não trocavam um só olhar na ausência de Luís Garcia; diante dele, mostravam-se como dantes. Esta situação incomportável parecia, aliás, definitiva. (p. 156)

Julgamos que Machado de Assis deixa aqui numa personagem feminina inteligente como laiá a visão de que o amor tolda essa qualidade na mulher, preferindo a instituição do casamento à experiência sincera das suas dúvidas com o noivo.

laiá e Estela voltam a estar lado a lado aquando dos últimos dias de vida de Luís Garcia. Se uma, embora pensasse o contrário, mal consegue resistir ao primeiro abalo, a segunda fica “doida”. Pois, o pai tinha sido para laiá a sua “primeira e contínua adoração”, uma vez que durante anos não tinha conhecido outro amor que não fosse o paternal adjetivado de “grave e terno”. A possibilidade da morte do pai dá-lhe sentimentos suicidas, como se pode ver através das expressões: “a alma tentou romper todos os elos e voar”, “antes dele”, “esperá-lo na imensa vastidão azul” e “empreenderem juntos a derradeira viagem”. Note-se o recurso às metáforas eufemísticas como forma de transmitir ao leitor os sentimentos de laiá:

Estela, não obstante achar-se preparada para o golpe, mal pôde resistir ao primeiro abalo. laiá ficou como doida. O pai fora a sua primeira e contínua adoração. Durante alguns anos não conheceu outro mundo, outro afeto, outra família, além daquele homem grave e terno, cujos olhos a protegiam e alumiavam. No primeiro instante não pôde crer na triste nova. Mas a realidade avultou a seus olhos, e foi então que a alma tentou romper todos os elos e voar, antes dele, a esperá-lo na imensa vastidão azul, para empreenderem juntos a derradeira viagem. Não

chorou nas primeiras horas; a dor trancara-lhe as lágrimas; mas estas vieram logo depois, e ela as verteu em silêncio, sufocando os soluços, estorcendo-se na solidão da alcova. (p. 157)

O passo seguinte mostra a reação e os sentimentos de Iaiá e de Estela perante a morte de Luís Garcia. No passo sobressai um paralelismo entre a enteada e Estela, a experiência da morte, ainda por cima de uma pessoa que representa para ambas muitos anos de afeição, como sugere a dupla adjetivação “terna e profunda”. Além disso, diante dos olhos delas expirava, juntamente com Luís Garcia, o único laço que as mantinha unidas. Contudo, naquele momento de dor mútua, conseguem por de lado os seus problemas a ponto de se consolarem uma à outra. Iaiá e Estela, cujas lágrimas são triplamente adjetivadas de “nobres, tristes e inúteis”, choraram juntas aquela perda do seu ente querido:

Ao vê-lo morrer, as duas mulheres ficaram longo tempo prostradas. Era a primeira vez que contemplavam a morte. Nenhuma delas vira nunca expirar uma só criatura humana, e a primeira que a seus olhos se despedia da vida representava para elas largos anos de afeição terna e profunda, e o mais forte laço moral que as ligava uma a outra. Nesse instante solene, abraçaram-se sem reflexão; a dor impeliu-as com a mão de ferro, e madrasta e enteada confundiram ali suas nobres, tristes e inúteis lágrimas. (p. 158)

O adjetivo “inúteis” denota a passagem para a estética realista machadiana, na medida em que as lágrimas realmente nada podem contra a fatalidade da morte, e o adjetivo não é tão “romântico” quanto os dois anteriores. Por outro lado, temos duas personagens femininas como personalidades antitéticas, mas capazes de serem solidárias e terem as mesmas reações nos momentos mais sérios da vida. Demonstrará esta a visão machadiana da mulher coeva ao seu tempo? Isto é, Machado de Assis parece considerar possível que duas rivais em momentos difíceis demonstrarem solidariedade feminina. Conjeturamos... Até pela força da forma verbal “confundiram” pela qual as personagens femininas em questão se encontraram unidas...

Desfeitas as dúvidas que Procópio Dias coloca na cabeça de Iaiá, esta casa com Jorge e encontra no casamento a felicidade:

Esta achou no casamento a felicidade sem contraste. A sociedade não lhe negou carinhos e respeitos. Se antes de casar, Iaiá possuía o abecedário da elegância, depressa aprendeu a prosódia e a sintaxe; afez-se a todos os requintes da urbanidade, com a presteza de um espírito sagaz e penetrante. Nenhuma nuvem do passado veio sombrear a fronte de um ou de outro; ninguém se interpunha entre eles. Iaiá escrevia algumas vezes a Estela, que lhe respondia regularmente, e no mais puro estilo de família. (p. 176)

Helena do romance homónimo machadiano, tal como as coprotagonistas e protagonistas acima analisadas, também ocupa um largo espaço narrativo na visão do narrador no que concerne ao seu retrato psicológico. O primeiro acontece quando a protagonista almoça pela primeira vez com D. Úrsula e Estácio. O almoço corre silencioso, como se pode ver pelo uso dos adjetivos “silencioso”, “desconsolado”, “raros” e pela expressão “alguns gestos de assentimento

ou recusa”, talvez devido ao desconforto dos três por aquela situação. E Helena, embora tente mostrar-se segura, não consegue ultrapassar o “acanhamento” da situação:

D. Úrsula já estava sentada à cabeceira da mesa; Helena ficou à direita, na cadeira que Estácio lhe indicou; este tomou lugar do lado oposto. O almoço correu silencioso e desconsolado; raros monossílabos, alguns gestos de assentimento ou recusa, tal foi o dispêndio da conversa entre os três parentes. A situação não era cômoda nem vulgar. Helena, posto forcejasse por estar senhora de si, não conseguia vencer de todo o natural acanhamento da ocasião. Mas, se o não vencia de todo, podiam ver-se através dele certos sinais de educação fina. (p. 17)

O narrador volta a ser sujeito de visão de Helena, notando-lhe uma mudança na personalidade que contrasta com o primeiro retrato feito. Helena é agora adjetivada de “jovial, graciosa e travessa”, o que contrasta com a “gravidade quieta e senhora de si”. A protagonista torna-se “lépida e viva”:

Fosse influência do lugar ou simples mobilidade de espírito, Helena tornou-se logo outra do que se revelara no gabinete do pai. Jovial, graciosa e travessa, perdera aquela gravidade quieta e senhora de si com que aparecera na sala de jantar; fez-se lépida e viva, como as andorinhas que antes, e ainda agora, esvoaçavam por meio das árvores e por cima da grama. (p. 20)

O narrador destaca de seguida as qualidades psicológicas da protagonista, que sobressaem durante as primeiras semanas passadas em casa de D. Úrsula e Estácio:

As primeiras semanas correram sem nenhum sucesso notável, mas ainda assim interessantes. Era, por assim dizer, um tempo de espera, de hesitação, de observação recíproca, um tatear de caracteres, em que de uma e de outra parte procuravam conhecer o terreno e tomar posição. O próprio Estácio, não obstante a primeira impressão, recolhera-se a prudente reserva, de que o arrancou aos poucos o procedimento de Helena. Helena tinha os predicados próprios a captar a confiança e a afeição da família. Era dócil, afável, inteligente. Não eram estes, contudo, nem ainda a beleza, os seus dotes por excelência eficazes. O que a tornava superior e lhe dava probabilidade de triunfo, era a arte de acomodar-se às circunstâncias do momento e a toda a casta de espíritos, arte preciosa, que faz hábeis os homens e estimáveis as mulheres. Helena praticava de livros ou de alfinetes, de bailes ou de arranjos de casa, com igual interesse e gosto, frívola com os frívolos, grave com os que o eram, atenciosa e ouvida, sem entono nem vulgaridade. Havia nela a jovialidade da menina e a compostura da mulher feita, um acordo de virtudes domésticas e maneiras elegantes. Além das qualidades naturais, possuía Helena algumas prendas de sociedade, que a tornavam aceita a todos, e mudaram em parte o teor da vida da família. Não falo da magnífica voz de contralto, nem da correção com que sabia usar dela, porque ainda então, estando fresca a memória do conselheiro, não tivera ocasião de fazer-se ouvir. Era pianista distinta, sabia desenho, falava correntemente a língua francesa, um pouco a inglesa e a italiana. Entendia de costura e bordados e toda a sorte de trabalhos feminis. Conversava com graça e lia admiravelmente. Mediante os seus recursos, e muita paciência, arte e resignação, — não humilde, mas digna, — conseguia polir os ásperos, atrair os indiferentes e domar os hostis. Pouco havia ganho no espírito de D. Úrsula; mas a repulsa desta já não era tão viva como nos primeiros dias. Estácio cedeu de todo, e era fácil;

seu coração tendia para ela, mais que nenhum outro. Não cedeu, porém, sem alguma hesitação e dúvida. A flexibilidade do espírito da irmã afigurou-se-lhe a princípio mais calculada que espontânea. Mas foi impressão que passou. Dos próprios escravos não obteve Helena desde logo a simpatia e boa vontade; esses pautavam os sentimentos pelos de D. Úrsula. Servos de uma família, viam com desafeto e ciúme a parenta nova, ali trazida por um ato de generosidade. Mas também a esses venceu o tempo. Um só de tantos pareceu vê-la desde princípio com olhos amigos; era um rapaz de 16 anos, chamado Vicente, cria da casa e particularmente estimado do conselheiro. (pp. 21-22)

Como se pode constatar, trata-se de um retrato psicológico extenso, que ocupa no romance uma página, bem detalhado, onde são evidenciadas características que superiorizam Helena. Logo no início da passagem deparamo-nos com uma avaliação normativa ético-política narratorial positiva da protagonista, quando o narrador recorre à tripla adjetivação “dócil, afável, inteligente”, embora que não fossem ainda estas as suas características por “excelência eficazes”. O que de facto torna Helena superior às outras personagens é a arte de se adaptar a qualquer circunstância ou personalidade, como se pode ver nestes passos: “praticava de livros ou de alfinetes, de bailes ou de arranjos de casa, com igual interesse e gosto” e “frívola com os frívolos, grave com os que o eram, atenciosa e ouvida, sem entono nem vulgaridade”. Esta adaptabilidade é adjetivada pelo narrador como “preciosa” que “faz hábeis os homens e estimáveis as mulheres”. Na protagonista encontra-se “a jovialidade” típica de menina associada à “compostura” de uma mulher adulta, e uma concordância entre as “virtudes domésticas” e a elegância das suas maneiras. Além da avaliação normativa ético-política narratorial deparamo-nos ainda ao longo deste retrato psicológico com a avaliação normativa tecnológica e estética narratorial positiva, quando são destacadas as habilidades de Helena para cantar, pois tinha uma voz adjetivada pelo narrador de “magnífica”, sendo ainda uma “pianista distinta”. Sabe desenho, entende de costura, bordados e todo um conjunto de trabalhos feminis. E com uma avaliação normativa linguística narratorial, também esta positiva, o narrador atesta que Helena fala “corretamente” francês, e um pouco de inglês e italiano, além de conversar “com graça” e ler muito bem, dom marcado pelo advérbio de modo “admiravelmente”. Essa panóplia de atributos de Helena parece demonstrar a visão machadiana do ideal de mulher culta burguesa, da mulher-enfermeira. Tendo em conta os recursos de Helena e “muita paciência, arte e resignação”, que embora não fosse humilde era digna, a protagonista conseguia “polir os ásperos, atrair os indiferentes e domar os hostis”, como é o caso de D. Úrsula, que ainda não lhe tinha ganho a amizade, mas já não vê nela a repulsa do início, de Estácio e dos próprios escravos, que, como servos se limitam a seguir os seus senhores, e se D. Úrsula não gostava de Helena, eles seguiam o exemplo, com a exceção de Vicente que viu a protagonista desde o início “com olhos amigos”. Porém, D. Úrsula acaba por ceder aos encantamentos de Helena, após esta ter sido enfermeira extremosa durante a doença que se abateu sobre ela, sem descuidar a disciplina da casa. Estes cuidados valem à protagonista o reconhecimento da tia de Estácio:

Naquela noite ficou mais patente que nunca a preponderância ganha por Helena, que se tornara a verdadeira dona da casa, a diretora ouvida e

obedecida. D. Úrsula cedera, em poucas semanas, o que lhe negara durante meses. (p. 54)

O valor de uma personagem feminina que vela pela saúde dos familiares atravessa todo o romance europeu oitocentista e não é exceção em Machado de Assis. E corresponde ao ideal da mulher machadiana.

Helena é objeto de visão do narrador quando aquela se apercebe da adoração que Mendonça tem por ela. A protagonista, não alimentando esperanças ao rapaz, não o afasta, redobrando apenas a confiança que tipicamente se dá aos familiares de forma a dissipar-lhe as esperanças:

Helena sentiu nascer e crescer essa adoração silenciosa, sem parecer que a descobrira. Não animou o mancebo nem o repeliu; redobrou de confiança, — dessa confiança que só se dá aos simples familiares, e que mostra claramente a um namorado a inanição de suas esperanças. (pp. 81-82)

Numa fase mais avançada do romance, Helena volta a ser objeto de visão do narrador quando Estácio e D. Úrsula descobrem que o conselheiro não é pai daquela:

Chamada a ouvi-los, Helena desceu daí a alguns minutos. A cor da vergonha tingiu-lhe a face, logo que ela deu com Estácio, que a esperava, ao lado de Melchior, ambos calados, mas sem nenhum vislumbre de irritação. Após um silêncio longo e abafado, Estácio comunicou a Helena a resolução da família e seus sentimentos de generosidade e confiança; concluiu dizendo que, sobre todas as coisas, prevalecia a vontade derradeira de seu pai. Helena empalideceu e cerrou os olhos; D.Úrsula correu a ampará-la. O organismo debilitado pelas vigílias e comoções das últimas horas não pudera resistir; mas o delíquio foi leve e curto. (p. 149)

Este curto retrato psicológico de Helena mostra a reação da personagem à revelação da verdade. Cora de vergonha e, após, ficar a saber que poderia permanecer em casa, o seu corpo debilitado pelas emoções das últimas horas não aguenta e desmaia. Todavia, o desmaio foi “leve e curto”. À noite Helena, recebe uma carta do pai, Salvador, que ia acompanhada de um pacote. Antes de se recolher, a protagonista pede à tia, D.Úrsula, que leia as cartas e que no fim a julgue. Nesse momento o narrador foca os olhos da protagonista:

— São a minha história, disse ela; peço-lhe que as leia e me julgue. Havia em seus olhos uma expressão que não era usual. Recolheu-se imediatamente a seu quarto, onde jazeu longo tempo, calada, quieta, sinistra, o corpo atirado em um sofá, a alma sabe Deus em que regiões de infinito desespero. (p. 151)

O narrador pretende que o leitor repare na mudança do olhar de Helena. A tripla adjetivação associada é: “calada, quieta, sinistra”. Machado de Assis dá através de Helena a visão de como a mulher é um ser complexo.

Ao outro dia, a vergonha de Helena ainda não tinha passado, tanto que tinha dificuldade em encarar Estácio e D. Úrsula, devido à vergonha de ter contribuído para uma usurpação. Estes não conseguem demover Helena de ficar naquela casa:

A manhã, entretanto, não trouxe a Helena o esquecimento e a paz. A noite não lhe serviu de remédio, antes legou à aurora toda a sua mortal angústia. Debitada, nervosa, impaciente, não podia a moça vencer-se nem suportar-se. Ora, repelia com sequeidão as boas palavras de D. Úrsula; ora, pedia intercedesse com Estácio para a resolução que ela admitia como único meio de a poupar à vergonha. A excitação moral era grande; cumpria aquietá-la por meios persuasivos. Helena fugia a todos; não encarava Estácio e D. Úrsula, sem que o pejo lhe colorisse a face, mudança tanto mais visível quanto que a vigília e a dor a tinham empalidecido muito. Diziam-lhe que a vontade do conselheiro estatuiria uma lei na família, segundo a qual ela continuava a ser parenta como dantes, e tão amada como era. A moça agradecia a generosidade, mas não podia fugir à idéia de haver contribuído para uma usurpação. Queria que a deixassem ir ter com o pai, ao pé de quem a natureza e a consciência lhe indicavam que poderia estar sem remorso. Estácio e D. Úrsula respondiam-lhe com afagos e protestos; mas quando viram que estes eram inúteis, não houve mais que revelar-lhe a carta de Salvador. (p. 152)

Os escrúpulos de consciência demonstrados nesta passagem pela protagonista favorecem-na aos olhos do leitor.

No que concerne ao retrato psicológico de Capitu, convém referir que este é um romance diferente dos anteriores analisados, pois a coprotagonista é apresentada ao leitor mediante a visão da personagem-narrador Bentinho, tal como afirma Augusto Meyer citado na obra *Freud e Machado de Assis: uma Interseção entre Psicanálise e Literatura*:

Dom Casmurro é o livro de Capitu, embora seu perfil apareça aos olhos do leitor indirectamente, coado e transfigurado pelo ângulo visual retrospectivo de Bentinho. Quem está sempre em cena é o memorialista e, através do suposto eu que centraliza a perspectiva, transparece o sorriso do autor, meio divertido, meio entediado com as carambolas da fantasia.⁴⁴⁷

De facto, sendo *Dom Casmurro* um romance polifónico⁴⁴⁸, apresentando o narrador vários pontos de vista. Um dos primeiros percursos deste tipo de romance foi Fiódor Dostoiévski (1821-1881), estudado por Mikhail Bakhtin (1895-1975) no que concerne a esta técnica. O narrador do romance polifónico é suscetível de dúvidas por parte do leitor no que diz respeito à veracidade dos factos narrados, quando o padrão era confiar na perspetiva do narrador, sobretudo em romances oitocentistas. Além disso, como *Dom Casmurro* é um narrador autodiegético, logo são-lhe coladas características humanas e não tem omnisciência. Esta pode ser a forma do autor mostrar como o ciúme pode ser doentio ou pôr a em causa a lealdade feminina, ideia já iniciada em *Ressurreição* com as personagens Félix e Lívia, ou seja, como

⁴⁴⁷ Cf. Luiz Alberto Pinheiro de Freitas, *Freud e Machado de Assis: uma Interseção entre Psicanálise e Literatura*, p. 133.

⁴⁴⁸ Cf. Cristina da Costa Vieira, *A Construção da Personagem Romanesca: Processos Definidores*, pp. 463-464.

atesta Luiz Alberto Pinheiro de Freitas: “Da mesma forma que faz em *Ressurreição*, Machado [...] faz ambos, Bento e Félix, tomarem decisões não baseadas no conhecimento da verdade, mas apoiados no crédito de que “os acontecimentos se encaixam e podem ser explicados pelo verosímil.”⁴⁴⁹. Tendo em conta estas considerações sobre o romance machadiano aqui em causa, passemos à análise do retrato psicológico de Capitu. Esta é objeto de visão do narrador ainda em tenra idade à semelhança de Guiomar e Iaiá:

Pai nem mãe foram ter conosco, quando Capitu e eu, na sala de visitas, falávamos do seminário. Com os olhos em mim, Capitu queria saber que notícia era a que me afligia tanto. Quando lhe disse o que era, fez-se cor de cera.

— Mas eu não quero, acudi logo, não quero entrar em seminários; não entro, é escusado teimarem comigo; não entro. Capitu, a princípio, não disse nada. Recolheu os olhos, meteu-os em si e deixou-se estar com as pupilas vagas e surdas, a boca entreaberta, toda parada. [...]

Essa criatura que brincara comigo, que pulara, dançara, creio até que dormira comigo, deixava-me agora com os braços atados e medrosos. Enfim, tornou a si, mas tinha a cara lívida, e rompeu nestas palavras furiosas:

— Beata! carola! papa-missas!

Fiquei aturrido. Capitu gostava tanto de minha mãe, e minha mãe dela, que eu não podia entender tamanha explosão. É verdade que também gostava de mim, e naturalmente mais, ou melhor, ou de outra maneira, coisa bastante a explicar o despeito que lhe trazia a ameaça da separação; mas os impropérios, como entender que lhe chamasse nomes tão feios, e principalmente para deprimir costumes religiosos, que eram os seus? Que ela também ia à missa, e três ou quatro vezes minha mãe é que a levou, na nossa velha sege. Também lhe dera um rosário, uma cruz de ouro e um livro de Horas... Quis defendê-la, mas Capitu não me deixou, continuou a chamar-lhe beata e carola, em voz tão alta que tive medo fosse ouvida dos pais. Nunca a vi tão irritada como então; parecia disposta a dizer tudo a todos. Cerrava os dentes, abanava a cabeça... Eu, assustado, não sabia que fizesse; repetia os juramentos, prometia ir naquela mesma noite declarar em casa que, por nada neste mundo, entraria no seminário. (pp. 50-51)

Neste passo, de quase página e meia, Bentinho mostra a revolta de Capitu pela sua ida para o seminário a ponto de em discurso direto chamar Dona Glória de “— Beata! carola! papa-missas!”. Esta atitude de Capitu causa estranhamento em Bentinho, pois, na sua perspetiva, existia entre a amiga e a mãe uma relação de amizade, comprovada na ida de Capitu à missa com Dona Glória e nos presentes que esta tinha dado à filha dos vizinhos (“um rosário, uma cruz de ouro e um livro de Horas”). Enquanto Bentinho contava a Capitu a conversa que tinha decorrido em sua casa sobre a entrada daquele no seminário, a coprotagonista ia refletindo sobre o que ouvia. Segundo Bentinho a reflexão era coisa normal em Capitu, e as ocasiões conheciam-se “pelo apertado dos olhos”. Todos estes detalhes pretendem dar a visão de uma personagem feminina complexa, que pode enganar não só as outras personagens como o próprio leitor. Após ouvir a narração de Bentinho, a coprotagonista acaba por perceber Dona Glória e a vontade desta querer matricular o filho no seminário:

⁴⁴⁹ Cf. Luiz Alberto Pinheiro de Freitas, *Freud e Machado de Assis: uma Interseção entre Psicanálise e Literatura*, pp. 124-125.

Capitu refletia. A reflexão não era coisa rara nela, e conheciam-se as ocasiões pelo apertado dos olhos. Pediu-me algumas circunstâncias mais, as próprias palavras de uns e de outros, e o tom delas. Como eu não queria dizer o ponto inicial da conversa, que era ela mesma, não lhe pude dar toda a significação. A atenção de Capitu estava agora particularmente nas lágrimas de minha mãe; não acabava de entendê-las. Em meio disto, confessou que certamente não era por mal que minha mãe me queria fazer padre; era a promessa antiga, que ela, temente a Deus, não podia deixar de cumprir. Fiquei tão satisfeito de ver que assim espontaneamente reparava as injúrias que lhe saíram do peito, pouco antes, que peguei da mão dela e apertei-a muito. Capitu deixou-se ir, rindo; depois a conversa entrou a cochilar e dormir. (p. 52)

As ideias de Capitu são objeto de visão de Bentinho:

Como vês, Capitu, aos quatorze anos, tinha já idéias atrevidas, muito menos que outras que lhe vieram depois; mas eram só atrevidas em si, na prática faziam-se hábeis, sinuosas, surdas, e alcançavam o fim proposto, não de salto, mas aos saltinhos. Não sei se me explico bem. Suponde uma concepção grande executada por meios pequenos. Assim, para não sair do desejo vago e hipotético de me mandar para a Europa, Capitu, se pudesse cumpri-lo, não me faria embarcar no paquete e fugir; estenderia uma fila de canoas daqui até lá, por onde eu, parecendo ir à fortaleza da Laje em ponte movediça, iria realmente até Bordéus, deixando minha mãe na praia, à espera. Tal era a feição particular do caráter da minha amiga; pelo que, não admira que, combatendo os meus projetos de resistência franca, fosse antes pelos meios brandos, pela ação do empenho, da palavra, da persuasão lenta e diuturna, e examinasse antes as pessoas com quem podíamos contar. (p. 53)

Nesta passagem, de quase meia página no romance, Bentinho evidencia que Capitu já tinha ideias “atrevidas” aos catorze anos, embora menos atrevidas do que outras que lhe sucederam. Essas ideias são ainda descritas por Bentinho com recurso à tripla adjetivação assindética “hábeis, sinuosas, surdas”. Alcançavam o fim para que foram criadas pela protagonista. Tendo em conta o contexto geral da obra, podemos supor que esta tripla adjetivação que qualifica as ideias de Capitu, também descrevem a personagem concretizando assim uma hipálage. A coprotagonista conseguia levar a bom porto os seus projetos “pelos meios brandos, pela ação do empenho, da palavra, da persuasão lenta e diuturna”, examinado antes as pessoas para saber com o que podia contar. Ou seja, era calculista. Bentinho qualifica ainda Capitu de “minuciosa e atenta”, adjetivos que estão comprovados pela atenção ao pormenor dispensada por Capitu, que chega a conferir, rotular e pregar na memória a narração de Bentinho. Numa tentativa de descrever Capitu o narrador atesta “Capitu era Capitu”, tautologia que significa que na visão do narrador ela é um ser único, o que dificulta a sua descrição, e para terminar afirma que Capitu é “mais mulher” do que ele “era homem”. Além disso, a coprotagonista é mais curiosa do que ele, ao ponto de Bentinho dizer que as curiosidades de várias espécies da amiga davam por si um capítulo e adjetivadas paradoxalmente de “explicáveis e inexplicáveis”, “assim úteis como inúteis” e “umas graves, outras frívolas”. Mais uma vez julgamos estar aqui confirmada a visão machadiana da mulher como um ser inteligente, misterioso e complexo, algo menos visível em Eça.

Para comprovar a curiosidade de Capitu, Bentinho dá o exemplo do colégio, que a coprotagonista frequenta desde os sete anos, onde aprende a “ler, escrever e contra, francês, doutrina e obras de agulha” fazendo assim uma avaliação normativa tecnológica narratorial positiva de Capitu. Mas como não aprende a fazer renda, relevando uma qualidade importante na mulher de então, a coprotagonista pede à prima Justina que a ensine. Para o latim, pede auxílio a Padre Cabral mas como este lhe disse que o “latim não era língua de meninas” Capitu teve ainda mais vontade de o aprender, e foi da mesma forma com o inglês, que também não foi avante. Capitu aprende a jogar gamão com o tio Cosme, um hábil jogador na visão da coprotagonista. Um dia tenta fazer um retrato do pai de Bentinho, copiado a partir de uma tela que a mãe deste tem na sala, e embora o desenho não lhe tenha saído bem, Bentinho valoriza o facto ter sido feito em minutos e de memória, não tendo tido lições pintura. E a curiosidade de Capitu leva-a a aprender música, ler romances: “folheava os nossos livros de gravuras, querendo saber das ruínas, das pessoas, das campanhas, o nome, a história, o lugar”. Bentinho remata a listagem das curiosidades de Capitu atestando que tudo servia de matéria para as curiosidades desta: “mobílias antigas, alfaias velhas, costumes, notícias de Itaguaí, a infância e a mocidade de minha mãe, um dito daqui, uma lembrança dali, um adágio dacolá...” Como atesta Luiz Alberto Pinheiro de Freitas: “Capitu representa bem esta disposição de lutar pelo que se quer, de contestar o estabelecido, de não se dobrar.”⁴⁵⁰ Desta forma, Capitu é a personagem feminina machadiana com um maior leque e amplitude de visão, pois, de facto, os seus interesses são muito variados e alguns deles revolucionários para a época, como querer aprender latim e inglês, julgadas matérias masculinas. Veja-se a passagem que se segue:

Capitu quis que lhe repetisse as respostas todas do agregado, as alterações do gesto e até a pirueta, que apenas lhe contara. Pedia o som das palavras. Era minuciosa e atenta; a narração e o diálogo, tudo parecia remoer consigo. Também se pode dizer que conferia, rotulava e pregava na memória a minha exposição. Esta imagem é porventura melhor que a outra, mas a ótima delas é nenhuma. Capitu era Capitu, isto é, uma criatura muito particular, mais mulher do que eu era homem. Se ainda o não disse, aí fica. Se disse, fica também. Há conceitos que se devem incutir na alma do leitor, à força de repetição. Era também mais curiosa. As curiosidades de Capitu dão para um capítulo. Eram de vária espécie, explicáveis e inexplicáveis, assim úteis como inúteis, umas graves, outras frívolas; gostava de saber tudo. No colégio onde, desde os sete anos, aprendera a ler, escrever e contar, francês, doutrina e obras de agulha, não aprendeu, por exemplo, a fazer renda; por isso mesmo, quis que prima Justina lhe ensinasse. Se não estudou latim com o Padre Cabral foi porque o padre, depois de lhe propor gracejando, acabou dizendo que latim não era língua de meninas. Capitu confessou-me um dia que esta razão acendeu nela o desejo de o saber. Em compensação, quis aprender inglês com um velho professor amigo do pai e parceiro deste ao solo, mas não foi adiante. Tio Cosme ensinou-lhe gamão. — Anda apanhar um capotinho, Capitu, dizia-lhe ele. Capitu obedecia e jogava com facilidade, com atenção, não sei se diga com amor. Um dia fui achá-la desenhando a lápis um retrato; dava os últimos rasgos, e pediu-me que esperasse para ver se estava parecido. Era o de meu pai, copiado da tela que minha mãe tinha na sala e que

⁴⁵⁰ Cf. Luiz Alberto Pinheiro de Freitas, *Freud e Machado de Assis: uma Interseção entre Psicanálise e Literatura*, p. 126.

ainda agora está comigo. Perfeição não era; ao contrário, os olhos saíram esbugalhados, e os cabelos eram pequenos círculos uns sobre outros. Mas, não tendo ela rudimento algum de arte, e havendo feito aquilo de memória em poucos minutos, achei que era obra de muito merecimento; descontai-me a idade e a simpatia. Ainda assim, estou que aprenderia facilmente pintura, como aprendeu música mais tarde. Já então namorava o piano da nossa casa, velho traste inútil, apenas de estimação. Lia os nossos romances, folheava os nossos livros de gravuras, querendo saber das ruínas, das pessoas, das campanhas, o nome, a história, o lugar. José Dias dava-lhe essas notícias com certo orgulho de erudito. A erudição deste não avultava muito mais que a sua homeopatia de Cantagalo. Um dia, Capitu quis saber o que eram as figuras da sala de visitas. O agregado disse-lho sumariamente, demorando-se um pouco mais em César, com exclamações e latins:

— César! Júlio César! Grande homem! *Tu quoque, Brute?*

Capitu não achava bonito o perfil de César, mas as ações citadas por José Dias davam-lhe gestos de admiração. Ficou muito tempo com a cara virada para ele. Um homem que podia tudo! que fazia tudo! Um homem que dava a uma senhora uma pérola do valor de seis milhões de sestércios! [...] Tudo era matéria às curiosidades de Capitu, mobílias antigas, alfaías velhas, costumes, notícias de Itaguaí, a infância e a mocidade de minha mãe, um dito daqui, uma lembrança dali, um adágio dacolá... (pp. 79-81)

A passagem supracitada confirma que Capitu ultrapassa Helena em termos de inteligência cognitiva e provavelmente emocional. Não por acaso o passo usa o nome “erudição”. Eis agora a visão do narrador autodiegético valorativo a lembrar da reação de Capitu à notícia da ida iminente de Bentinho para o “semanário”:

Há tanto tempo que isto sucedeu que não posso dizer com segurança se chorou deveras, ou se somente enxugou os olhos; cuido que os enxugou somente. Vendo-lhe o gesto, peguei-lhe na mão para animá-la, mas também eu precisava ser animado. Caímos no canapé, e ficamos a olhar para o ar. Minto; ela olhava para o chão. Fiz o mesmo, logo que a vi assim... Mas eu creio que Capitu olhava para dentro de si mesma, enquanto que eu fitava deveras o chão, o roído das fendas, duas moscas andando e um pé de cadeira lascada. Era pouco, mas distraía-me da aflição. Quando tornei a olhar para Capitu, vi que não se mexia, e fiquei com tal medo que a sacudi brandamente. Capitu tornou cá fora e pediu-me que outra vez lhe contasse o que se passara com minha mãe. Satisfiz-la, atenuando o texto desta vez, para não amofiná-la. Não me chames dissimulado, chama-me compassivo; é certo que receava perder Capitu, se lhe morressem as esperanças todas, mas doía-me vê-la padecer. Agora, a verdade última, a verdade das verdades, é que já me arrependia de haver falado a minha mãe, antes de qualquer trabalho efetivo por parte de José Dias; examinando bem, não quisera ter ouvido um desengano que eu reputava certo, ainda que demorado. Capitu refletia, refletia, refletia... (pp. 106-107)

Neste retrato psicológico, de meia página, está refletida a comoção de Capitu diante da resolução de Dona Glória em colocar Bentinho no seminário. Este já não se lembra se a amiga chora ou se apenas seca os olhos forma de enfatizar a sua focalização limitada-focalização, no sentido de ciência, conhecimento. Este aspeto é importante para salientar que a visão de Capitu dada por Bentinho narrador é a possível e não necessariamente a verdade. Bentinho foca a atitude reflexiva de Capitu; a quem tenta animar quando chega o dia de entrar no seminário:

Fez o que disse, e atou o lenço outra vez na testa. Em seguida, acompanhou-me ao quintal para se despedir de mim; mas, ainda aí nos detivemos por alguns minutos, sentados sobre a borda do poço. Ventava, o céu estava coberto. Capitu falou novamente da nossa separação, como de um fato certo e definitivo, por mais que eu, receoso disso mesmo, buscasse agora razões para animá-la. Capitu, quando não falava, riscava no chão, com um pedaço de taquara, narizes e perfis. Desde que se metera a desenhar, era uma das suas diversões; tudo lhe servia de papel e lápis. Como me lembrassem os nossos nomes abertos por ela no muro, quis fazer o mesmo no chão, e pedi-lhe a taquara. Não me ouviu ou não me atendeu. (p. 109)

Como se vê pela última frase, Capitu resiste a essa tentativa, pois é mais pessimista, o que está patente na expressão redundante “fato certo e definitivo”. Capitu é objeto de visão de Bentinho, quando ela olha para o amigo, este recorre à dupla adjetivação “oblíquo e dissimulado” para descrever o olhar da coprotagonista, tal como tinha feito José Dias. A pergunta colocada por Capitu a Bentinho (“— Se você tivesse de escolher entre mim e sua mãe, a quem é que escolhia?”) também a caracteriza psicologicamente ao mostrar a insegurança em relação aos sentimentos de Bentinho. Quando o filho de D. Glória lhe diz que a escolheria a ela em detrimento da mãe, Capitu tem um “risinho” adjetivado duplamente de “descorado e incrédulo”. O recurso ao diminutivo do nome *riso* ridiculariza de certa forma a resposta de Bentinho, o que é reiterado pelo adjetivo “mentiroso” que a coprotagonista utiliza para qualificar o amigo:

Capitu olhou para mim, mas de um modo que me fez lembrar a definição de José Dias, oblíquo e dissimulado; levantou o olhar, sem levantar os olhos. A voz, um tanto sumida, perguntou-me:
— Diga-me uma coisa, mas fale verdade, não quero disfarce; há de responder com o coração na mão.
— Que é? Diga.
— Se você tivesse de escolher entre mim e sua mãe, a quem é que escolhia?
— Eu? Fez-me sinal que sim.
— Eu escolhia... mas para que escolher? Mamãe não é capaz de me perguntar isso.
— Pois sim, mas eu pergunto. Suponha você que está no seminário e recebe a notícia de que eu vou morrer...
— Não diga isso!
—... Ou que me mato de saudades, se você não vier logo, e sua mãe não quiser que você venha, diga-me, você vem?
— Venho.
— Contra a ordem de sua mãe?
— Contra a ordem de mamãe.
— Você deixa seminário, deixa sua mãe, deixa tudo, para me ver morrer?
— Não fale em morrer, Capitu! Capitu teve um risinho descorado e incrédulo, e com a taquara escreveu uma palavra no chão, inclinei-me e li: mentiroso. (p. 110)

Nesta passagem em que as personagens Capitu e Bentinho ganham destaque graças ao discurso direto é evidenciada a ideia de mentira ou falsidade, que é reforçada ainda pelo nome “disfarce”, pelos adjetivos “sumido” (relativamente a “voz”) e “oblíquo e dissimulado” (relativos ao olhar). A sugestão de que por vezes é difícil, mesmo com uma grande atenção ao

interlocutor perceber a fronteira entre a verdade e a mentira, está patente no pedido, quase patético “mas fale verdade, não quero disfarce”.

Na passagem que se segue, de doze linhas, o narrador evidencia a relação que Capitu começa a ter com Dona Glória após a entrada de Bentinho no seminário. A dupla adjetivação “assídua e terna” comprova que, além da assiduidade, Capitu é também terna com a mãe de Bentinho. Em contrapartida, Dona Glória encontra na coprotagonista “graças novas”, e os dotes são descritos com recurso à dupla adjetivação “fino e raros”. Há neste retrato psicológico de Capitu um apontamento físico que se relaciona com o seu espaço psicológico, “olhos de ressaca”, agora descritos com recurso à tripla adjetivação: “direitos, claros, lúcidos”. Provavelmente contrasta com o senso comum de ressaca e com o olhar “dissimulado e oblíquo”:

O que unicamente digo aqui é que, ao passo que nos prendíamos um ao outro, ela ia prendendo minha mãe, fez-se mais assídua e terna, vivia ao pé dela, com os olhos nela. Minha mãe era de natural simpático, e igualmente sensível; tanto se doía como se aprazia de qualquer coisa. Entrou a achar em Capitu uma porção de graças novas, de dotes finos e raros; deu-lhe um anel dos seus e algumas galanterias. Não consentiu em fotografar-se, como a pequena lhe pedia, para lhe dar um retrato; mas tinha uma miniatura, feita aos vinte e cinco anos, e, depois de algumas hesitações, resolveu dar-lha. Os olhos de Capitu, quando recebeu o mimo, não se descrevem; não eram oblíquos, nem de ressaca, eram direitos, claros, lúcidos. Beijou o retrato com paixão, minha mãe fez-lhe a mesma coisa a ela. Tudo isto me lembra a nossa despedida. (p. 120)

Este passo, de quase uma página, reitera a assiduidade de Capitu em casa de Dona Glória, uma presença imprescindível para a da mãe de Bentinho, como ilustram as expressões “a ser a flor da casa”, “o sol das manhãs”, “o frescor das tardes” e “a lua das noites”:

Sucedeu que a minha ausência foi logo temperada pela assiduidade de Capitu. Esta começou a fazer-se-lhe necessária. Pouco a pouco veio-lhe a persuasão de que a pequena me faria feliz. Então (é o final do ponto anunciá-lo), a esperança de que o nosso amor, tornando-me absolutamente incompatível com o seminário, me levasse a não ficar lá nem por Deus nem pelo Diabo, esta esperança íntima e secreta entrou a invadir o coração de minha mãe. Neste caso, eu romperia o contrato sem que ela tivesse culpa. Ela ficava comigo sem ato propriamente seu. Era como se, tendo confiado a alguém a importância de uma dívida para levá-la ao credor, o portador guardasse o dinheiro consigo e não levasse nada. Na vida comum, o ato de terceiro não desobriga o contratante; mas a vantagem de contratar com o Céu é que intenção vale dinheiro. [...] Capitu era naturalmente o anjo da Escritura. A verdade é que minha mãe não podia tê-la agora longe de si. A afeição crescente era manifesta por atos extraordinários. Capitu passou a ser a flor da casa, o sol das manhãs, o frescor das tardes, a lua das noites; lá vivia horas e horas, ouvindo, falando e cantando. Minha mãe apalpava-lhe o coração, revolvía-lhe os olhos, e o meu nome era entre ambas como a senha da vida futura. (pp. 182-183)

A metáfora hiperbólica que define Capitu neste passo na visão de Bentinho - “Capitu era naturalmente o anjo da Escritura” - distancia o leitor, pelo exagero, daquela mesma visão. E o advérbio de modo “naturalmente” cria de igual modo, o efeito contrário daquele que Bentinho

pretende da sua visão da Capitu, isto é, o leitor não encara com naturalidade a visão da angelicalidade de Capitu.

O fragmento seguinte, de oito linhas, mostra a boa índole de Capitu, que assume o papel social de enfermeira quando Sancha ficou doente. Quando Bentinho vê a coprotagonista, esta é descrita como apresentando sinais de “fadiga e comoção”, descrição que contrasta com a dupla adjetivação “fresca e lépida” que a caracteriza. Além disso, Capitu mostra-se “espantada” com a presença de Bentinho:

— Fique aqui um bocadinho, disse-lhe ele; e voltando-se para mim: É a enfermeira de Sancha, que não quer outra; eu já volto. Capitu trazia sinais de fadiga e comoção, mas tão depressa me viu, ficou toda outra, a mocinha de sempre, fresca e lépida, não menos que espantada. Custou-lhe a crer que fosse eu. Falou-me, quis que lhe falasse, e efetivamente conversamos por alguns minutos, mas tão baixo e abafado que nem as paredes ouviram, elas que têm ouvidos. De resto, se elas ouviram algo, nada entenderam, nem elas nem os móveis, que estavam tão tristes como o dono. (p. 185)

Mais à frente na narrativa, Capitu é objeto de visão de Bentinho, onde este mostra que a coprotagonista “gostava de sair e divertir-se”. Nos primeiros tempos quando iam a passeios ou espetáculos, Capitu é comparada a um pássaro preso numa gaiola que ao sair se arranja com “graça e modéstia”. Vê-se que a coprotagonista, tal como outras moças, gosta de jóias, mas a sua, humildade é tanta que pede a Bentinho que não lhe compre mais jóias nem muito caras:

No mais, tudo corria bem. Capitu gostava de rir e divertir-se, e, nos primeiros tempos, quando iam a passeios ou espetáculos, era como um pássaro que saísse da gaiola. Arranjava-se com graça e modéstia. Embora gostasse de jóias, como as outras moças, não queria que eu lhe comprasse muitas nem caras, e um dia afligiu-se tanto que prometi não comprar mais nenhuma; mas foi só por pouco tempo. (p. 230)

Além de humilde, Capitu é também económica, como se pode ver pelo dinheiro que lhe sobra depois de tratar da casa: “dez libras esterlinas”. Bentinho vê a coprotagonista como sendo agora ainda “mais meiga”, qualidade redundada pela expressão “ar mais brando”:

A verdade é que fiquei mais amigo de Capitu, se era possível, ela ainda mais meiga, o ar mais brando, as noites mais claras, e Deus mais Deus. E não foram propriamente as dez libras esterlinas que fizeram isto, nem o sentimento de economia que revelavam e que eu conhecia, mas as cautelas que Capitu empregou para o fim de descobrir-me um dia o cuidado de todos os dias. Escobar também se me fez mais pegado ao coração. As nossas visitas foram-se tornando mais próximas, e as nossas conversações mais íntimas. (p. 236)

A passagem que se segue é de grande importância para o desenvolvimento do romance, pois Bentinho ao regressar da ópera, a que assiste sozinho devido ao adoecimento de Capitu, encontra Escobar à porta do corredor de sua casa. É deste encontro com Escobar que mais tarde

vai nascer a desconfiança de que Capitu é adúltera e de que o filho deles afinal pode ser fruto da traição da coprotagonista com o melhor amigo:

Naquele tempo, por mais mulheres bonitas que achasse, nenhuma receberia a mínima parte do amor que tinha a Capitu. A minha própria mãe não queria mais que metade. Capitu era tudo e mais que tudo; não vivia nem trabalhava que não fosse pensando nela. Ao teatro íamos juntos; só me lembra que fosse duas vezes sem ela, um benefício de ator, e uma estréia de ópera, a que ela não foi por ter adoecido, mas quis por força que eu fosse. Era tarde para mandar o camarote a Escobar; saí, mas voltei no fim do primeiro ato. Encontrei Escobar à porta do corredor. (p. 248)

A dúvida do adultério de Capitu não sairá nunca mais da visão ou do espaço psicológico de Bentinho, mas isso também se estende ao leitor. E doravante, Capitu torna-se uma personagem ainda mais misteriosa. Mas a genialidade de Machado de Assis está em não produzir no leitor o efeito de uma condenação fácil por essa suspeita. No passo transcrito abaixo, de cinco linhas, o narrador destaca aspectos de Capitu que podem remeter para a sua caracterização psicológica se tivermos em conta o contexto geral da obra. Vejamos o facto de a protagonista ter ficado “melhor” ou até “boa” num curto espaço de tempo pode ser interpretado como uma dissimulação da doença, tão característica desta personagem. E quando a afirmação de Bentinho “o que me fez desconfiar que mentia” pode levar o leitor a olhar para Capitu numa fase mais avançada do romance como sendo mentirosa, sem ser uma vilã e a confiar apenas na palavra do narrador, que é, todavia, não onisciente. Há ainda neste passo um aspecto importantíssimo para a construção de Capitu, o facto de ela ser objeto de visão de Escobar e a familiaridade com que ele a trata perante o marido, como se pode ver pelo recurso ao diminutivo do grau de parentesco “cunhadinha”, e o conhecimento que este apresenta sobre o estado de saúde de Capitu:

Capitu estava melhor e até boa. Confessou-me que apenas tivera uma dor de cabeça de nada, mas agravara o padecimento para que eu fosse divertir-me. Não falava alegre, o que me fez desconfiar que mentia, para me não meter medo, mas jurou que era a verdade pura. Escobar sorriu e disse:

— A cunhadinha está tão doente como você ou eu. Vamos aos embargos. (p. 249)

A frase final e o destaque do discurso direto parece equivaler à negação perentória e sarcástica da doença de Capitu. Mas não deixa de haver outras interpretações possíveis, e é nesta ambiguidade que cresce a personagem feminina Capitu aos olhos do leitor. Cresce no sentido metafórico de se tornar um grande enigma. Afinal ela é adúltera ou não?

No fragmento que se segue, de três linhas, o narrador apresenta características psicológicas que enaltecem Capitu: “arte fina” e “uma graça toda sua”, que redundam numa avaliação normativa ético-política e estética positiva da coprotagonista:

Quando ele saiu, referi as minhas dúvidas a Capitu; ela as desfez com a arte fina que possuía, um jeito, uma graça toda sua, capaz de dissipar as mesmas tristezas de Olímpio. (p. 252)

Como se vê, estas avaliações normativas de Capitu, umas mais explícitas, outras menos, umas no sentido positivo, outras no negativo, tornam complexa a visão axiológica de Capitu.

Capitu é objeto de visão do narrador durante o funeral de Escobar:

Só Capitu, amparando a viúva, parecia vencer-se a si mesma. Consolava a outra, queria arrancá-la dali. A confusão era geral. No meio dela, Capitu olhou alguns instantes para o cadáver tão fixa, tão apaixonadamente fixa, que não admira lhe saltassem algumas lágrimas poucas e caladas... As minhas cessaram logo. Fiquei a ver as dela; Capitu enxugou-as depressa, olhando a furto para a gente que estava na sala. Redobrou de carícias para a amiga, e quis levá-la; mas o cadáver parece que a retinha também. Momento houve em que os olhos de Capitu fitaram o defunto, quais os da viúva, sem o pranto nem palavras desta, mas grandes e abertos, como a vaga do mar lá fora, como se quisesse tragar também o nadador da manhã. (p. 267)

Nesta passagem, de dez linhas, o narrador mostra a reação de Capitu perante a morte de Escobar. Há aspetos que o narrador salienta como sendo ambíguos, a exemplo de ela parecer “vencer-se a si mesma”. Assumimos que Capitu tenta dissimular a sua tristeza excessiva pela morte do marido de Sancha, assunção sugerida na frase: “[...] algumas lágrimas poucas e caladas [...] enxugou-as depressa, olhando a furto para a gente que estava na sala.” O recurso à dupla adjetivação “poucas e caladas” enfatiza a dor de Capitu que aliada, à pressa com que seca as lágrimas e o medo de possam ser testemunhadas por alguém atesta a dissimulação da tristeza da coprotagonista. Outro aspeto de grande importância, tendo em conta o contexto geral da obra, prende-se com a forma com que Capitu olha para o cadáver. A reiteração do adjetivo “fixa”, intercalado com o advérbio de modo “apaixonadamente”, sugere a desconfiança que Bentinho tem de Capitu, pois este advérbio pode ser entendido como uma artimanha do narrador para levar o leitor a aceitar a sua tese, ou seja, do suposto adultério cometido por Capitu. A visão do narrador como personagem não é, pois, totalmente fiável ao leitor. E isso é capital para a construção de Capitu como um enigma. Essa ideia de Bentinho é enfatizada pela forma como o narrador vê a coprotagonista a cravar o olhar no cadáver de Escobar: “os olhos de Capitu fitaram o defunto, quais os da viúva, sem o pranto nem palavras desta, mas grandes e abertos, como a vaga do mar lá fora, como se quisesse tragar também o nadador da manhã”. Mas será este um olhar fidedigno do olhar de Capitu?

Após reparar que os olhos de Ezequiel eram parecidos com os de Escobar e de comentar o facto com Bentinho, Capitu é objeto de visão deste:

Capitu, alheia a ambos, fitava agora a outra borda da mesa; mas, dizendo-lhe eu que, na beleza, os olhos de Ezequiel saíam aos da mãe, Capitu sorriu, abanando a cabeça com um ar que nunca achei em mulher alguma, provavelmente porque não gostei tanto das outras. As pessoas valem o que vale a afeição da gente, e é daí que mestre Povo tirou aquele adágio que quem o feio ama bonito lhe parece. Capitu tinha meia

dúzia de gestos únicos na Terra. Aquele entrou-me pela alma dentro.
(pp. 279-280)

Nota-se, neste fragmento de sete páginas, a comoção de Capitu, como se pode ver por expressões como “alheia a ambos” e “fitava agora a outra borda da mesa”, como se estivesse a refletir sobre a paternidade do filho. Bentinho diz que na beleza os olhos são como os de Capitu (“na beleza, os olhos de Ezequiel saíam aos da mãe”), o que confere uma avaliação normativa estética narratorial positiva de Capitu. Após Bentinho revelar a sua inquietação relativamente à aparência dos olhos do filho com os de Escobar, alguém que nem sequer é da família, em vez de defender a paternidade, encontrando outra característica em Ezequiel que o assemelhasse a ele, destaca apenas uma aparência com os olhos da mãe. Não consegue indicar nenhuma aparência paterna, isto é, com ele, Bentinho. Há ainda dois aspetos de Capitu que são aqui realçados pelo narrador: o ar como não havia igual e os gestos que fazem dela uma mulher única.

Capitu é ainda objeto de visão do narrador quando este sai influenciado por uma peça a que assistia:

Jantei fora. De noite fui ao teatro. Representava-se justamente Otelo, que eu não vira nem lera nunca; sabia apenas o assunto, e estimei a coincidência. [...] O último ato mostrou-me que não eu, mas Capitu devia morrer. Ouvi as súplicas de Desdêmona, as suas palavras amorosas e puras, e a fúria do mouro, e a morte que este lhe deu entre aplausos frenéticos do público. — E era inocente, vinha eu dizendo rua abaixo; — que faria o público, se ela deveras fosse culpada, tão culpada como Capitu? E que morte lhe daria o mouro? Um travesseiro não bastaria; era preciso sangue e fogo, um fogo intenso e vasto, que a consumisse de todo, e a reduzisse a pó, e o pó seria lançado ao vento, como eterna extinção... (pp. 286-287)

Há nesta passagem, de dez linhas, uma intertextualidade explícita de Capitu com a Desdemona shakespeariana. Para Bentinho, a diferença entre aquela personagem de *Otelo* e Capitu é a inocência da primeira e a suposta culpabilidade da segunda. A visão do teatro acentua, pois, as suspeitas de Bentinho quanto ao adultério de Capitu. Segundo Luiz Alberto Pinheiro de Freitas as diferenças entre estas duas personagens femininas são muitas:

Contudo, Capitu não é Desdêmona. Em *Otelo*, Desdêmona pode ser vista como uma sedutora, no entanto, ao final, todos sabem da sua inocência. De Capitu, rigorosamente, não se sabe nada. O adultério de Desdêmona com Cassio vai paulatinamente sendo inculcado em Otelo, por Iago. Bento tem seu próprio Iago, bem junto a si, na cabeça e no nome - Bento Sant [Iago]. É um santo (Sant) benzido (Bento) que, tanto joga de Otelo quanto de Iago, sendo dois personagens num só. A parte Iago acusa Capitu, enquanto a parte Otelo sofre as agruras do traído. Nada se pode dizer ou afirmar sobre Escobar, enquanto em Shakespeare sabe-se que Cassio não se relaciona sexualmente com a heroína.⁴⁵¹

⁴⁵¹ Cf. Luiz Alberto Pinheiro de Freitas, *Freud e Machado de Assis: uma Interseção entre Psicanálise e Literatura*, p. 124.

No passo, de quase duas páginas, transcrito abaixo o olhar de Capitu é duplamente adjetivado de “seco e breve” quando olha para Bentinho. Além disso, naquele dia pareceu ao narrador que Capitu está “lívica”. Quando Bentinho afirma a Capitu que Ezequiel não é filho dele, esta fica estupefacta e indignada, mas tão naturalmente que faz pensar que a afirmação de Bentinho se deve ao excesso de ciúmes e não à infidelidade da mulher, ideia comprovada pelo porte de Capitu:

Quando levantei a cabeça, dei com a figura de Capitu diante de mim. Eis aí outro lance, que parecerá de teatro, e é tão natural como o primeiro, uma vez que a mãe e o filho iam à missa, e Capitu não saía sem falar-me. Era já um falar seco e breve; a maior parte das vezes, eu nem olhava para ela. Ela olhava sempre, esperando. Desta vez, ao dar com ela, não sei se era dos meus olhos, mas Capitu pareceu-me lívida. [...] Capitu recompôs-se; disse ao filho que se fosse embora, e pediu-me que lhe explicasse... [...] Capitu respondeu que ouvira choro e rumor de palavras. Eu creio que ouvira tudo claramente, mas confessá-lo seria perder a esperança do silêncio e da reconciliação; por isso negou a audiência e confirmou unicamente a vista. Sem lhe contar o episódio do café, repeti-lhe as palavras do final do capítulo. — O quê? perguntou ela como se ouvira mal.

— Que não é meu filho.

Grande foi a estupefação de Capitu, e não menor a indignação que lhe sucedeu, tão naturais ambas que fariam duvidar as primeiras testemunhas de vista do nosso foro. Já ouvi que as há para vários casos, questão de preço; eu não creio, tanto mais que a pessoa que me contou isto acabava de perder uma demanda. Mas, haja ou não testemunhas alugadas, a minha era verdadeira; a própria natureza jurava por si, e eu não queria duvidar dela. Assim que, sem atender à linguagem de Capitu, aos seus gestos, à dor que a retorcia, a coisa nenhuma, repeti as palavras ditas duas vezes com tal resolução que a fizeram afrouxar. Após alguns instantes, disse-me ela:

— Só se pode explicar tal injúria pela convicção sincera; entretanto, você que era tão cioso dos menores gestos, nunca revelou a menor sombra de desconfiança. Que é que lhe deu tal idéia? Diga, — continuou vendo que eu não respondia nada, — diga tudo; depois do que ouvi, posso ouvir o resto, não pode ser muito. Que é que lhe deu agora tal convicção? Ande, Bentinho, fale! fale! Despeça-me daqui, mas diga tudo primeiro.

— Há coisas que se não dizem.

— Que se não dizem só metade; mas já que disse metade, diga tudo. Tinha-se sentado numa cadeira ao pé da mesa. Podia estar um tanto confusa, o porte não era de acusada. Pedi-lhe ainda uma vez que não teimasse.

— Não, Bentinho, ou conte o resto, para que eu me defenda, se você acha que tenho defesa, ou peço-lhe desde já a nossa separação: não posso mais! [...]

Não disse tudo; mas pude aludir aos amores de Escobar sem proferir-lhe o nome. Capitu não pôde deixar de rir, de um riso que eu sinto não poder transcrever aqui; depois, em um tom juntamente irônico e melancólico:

— Pois até os defuntos! Nem os mortos escapam aos seus ciúmes! Concertou a capinha e ergueu-se. Suspirou, creio que suspirou, enquanto eu, que não pedia outra coisa mais que a plena justificação dela, disse-lhe não sei que palavras adequadas a este fim. Capitu olhou para mim com desdém, e murmurou:

— Sei a razão disto; é a casualidade da semelhança... A vontade de Deus explicará tudo... Ri-se? É natural; apesar do seminário, não acredita em Deus; eu creio... Mas não falemos nisto; não nos fica bem dizer mais nada. (pp. 291-293)

A passagem joga com a ambiguidade da factualidade do adultério de Capitu. Por um lado há expressões ou frases que apontam para a suspeita. Mas por outro lado remetem para a sua possível inocência.

Quando Capitu e Bentinho olham para a fotografia de Escobar e reparam nas semelhanças de Ezequiel com o falecido, o narrador repara na confusão da coprotagonista, que é desta vez uma confissão:

Capitu e eu, involuntariamente, olhamos para a fotografia de Escobar, e depois um para o outro. Desta vez a confusão dela fez-se confissão pura. Este era aquele; havia por força alguma fotografia de Escobar pequeno que seria o nosso pequeno Ezequiel. De boca, porém, não confessou nada; repetiu as últimas palavras, puxou do filho e saíram para a missa. (p. 294)

Capitu e Bentinho acabam por viajar para a Europa com o filho, continente onde a coprotagonista acabará por ficar até à morte: “A mãe, — creio que ainda não disse que estava morta e enterrada. Estava; lá repousa na velha Suíça.” (p. 304). Este desenlace para Capitu é uma espécie de extradição por causa de um crime cometido, sendo este caso um exílio dourado na Europa de elite. O contacto entre o casal acontecia através de cartas. As de Capitu são caracterizadas pela tripla adjetivação “submissas, [...] afetuosas, e [...] saudosas”:

Aqui está o que fizemos. Pegamos em nós e fomos para a Europa, não passear, nem ver nada, novo nem velho; paramos na Suíça. [...] Assim regulada a vida, tornei ao Brasil. [...] Ao cabo de alguns meses, Capitu começara a escrever-me cartas, a que respondi com brevidade e sequidão. As dela eram submissas, sem ódio, acaso afetuosas, e para o fim saudosas; pedia-me que a fosse ver. Embarquei um ano depois, mas não a procurei, e repeti a viagem com o mesmo resultado. Na volta, os que se lembravam dela, queriam notícias, e eu dava-lhes, como se acabasse de viver com ela; naturalmente as viagens eram feitas com o intuito de simular isto mesmo, e enganar a opinião. (p. 297)

A tripla adjetivação supramencionada não desvaloriza a personagem feminina num momento da diegese em que ela está rodeada de tantas dúvidas quanto ao seu possível adultério, o que comprova o tom amoralista de Machado de Assis nesta frase, como é típico do romance realista.

Por fim, Bentinho assume que o que o atrai em Capitu são os “olhos de ressaca” e os “de cigana oblíqua e dissimulada” que nunca encontra outra igual. Estas características atribuídas a Capitu fazem com que ela apareça como um ser único na obra romanesca machadiana e queiroziana. E é-o de facto na obra romanesca machadiana, por ser uma personagem axiológicamente anónima e por ter uma amplitude de visão, ou seja, de interesses muito vasta. Há nesta passagem uma questão importante a salientar, a da verosimilhança criada por Bentinho, ou seja, a Capitu da Praia da Glória estava dentro da de Matacavalos, ideia enfatizada pela comparação: “uma estava dentro da outra, como a fruta dentro da casca”. Concordamos com esta perspectiva de Luiz Alberto Pinheiro de Freitas:

Procurar, através das entrelinhas do texto, a culpabilidade ou a inocência de Capitu é tarefa inútil, pois Bento é vítima, réu e juiz. Ele, na promotoria, acusa a mulher; na defensoria, argumenta a favor do réu, e como juiz se absolve. Ou seja, como juiz das ações imputadas à Capitu, a condena; como um hipotético réu de suas próprias ações, se absolve. Não há enigma porque o discurso é de Bento - Capitu não tem discurso próprio. Como juiz decide ser verdadeira a tese de que a trajetória da Capitu adolescente já era prenúncio de uma mulher dissimulada [...]. É dentro da linha da verosimilhança que Machado vai propor a dúvida sobre Capitu.⁴⁵²

Estas palavras parecem estar confirmadas no passo seguinte de Dom Casmurro, etominado pela suma da dissimulação de Capitu:

Agora, por que é que nenhuma dessas caprichosas me fez esquecer a primeira amada do meu coração? Talvez porque nenhuma tinha os olhos de ressaca, nem os de cigana oblíqua e dissimulada. Mas não é este propriamente o resto do livro. O resto é saber se a Capitu da Praia da Glória já estava dentro da de Matacavalos, ou se esta foi mudada naquela por efeito de algum caso incidente. [...] Mas eu creio que não, e tu concordarás comigo; se te lembras bem da Capitu menina, hás de reconhecer que uma estava dentro da outra, como a fruta dentro da casca. (p. 309)

Uma das protagonistas queirosianas que mais paralelismos tem com a Capitu machadiana é Luísa, como atesta Linda Catarina Gualda:

Isso posto, tanto Machado de Assis como Eça de Queirós impõem determinado padrão de comportamento tentando fazer seus leitores acreditar que os modelos de mulher escolhidos são naturais (*patriarchal oppression*). De fato, os autores pretendem mostrar que certas atitudes fazem parte da essência feminina, a qual é vista como o lado negativo da instância do poder. Sendo assim, as protagonistas reduplicam o estereótipo patriarcalista, o qual vê a mulher inteiramente dependente do homem, o que acaba colaborando para que nos seja apresentado um sujeito socialmente construído. Essa imagem permite vigorar uma tendência autoritária, relacionada à manutenção da dominação masculino/feminino, mola-mestra do pensamento patriarcal na sociedade, haja vistas que ambas são punidas com a morte e com o silenciamento devido às suas (possíveis, no caso de Capitu) transgressões. Sob vários aspectos, Luísa e Capitu são mulheres inventadas em sua condição de produto de desejo, ou seja, estamos diante de marionetes feitas de homens, produtos sociais, cujos modelos de sexualidade e comportamento são impostos por normas culturais e sociais vigentes. Em *O Primo Basílio* e *Dom Casmurro*, esse olhar patriarcal “sees women as occupying a marginal position within the symbolic order, then it can construe them as the limit or border-line of that order” [...].⁴⁵³

Isto não quer dizer que estas personagens femininas, a Luísa queirosiana e a Capitu machadiana, não tenham outras semelhanças com outras do mesmo relevo diegético, como é o caso de Lúvia do primeiro romance machadiano, também ela apreciadora de leituras românticas.

⁴⁵² Cf. *Ibidem*, p. 125.

⁴⁵³ Cf. Linda Catarina Gualda, in *Soletras*, p. 153.

A coprotagonista d'*O Primo* é objeto de visão do narrador, quando aquela está em casa com Basílio:

Basílio conservava-lhe as mãos presas. Os seus olhos encontraram-se, humedeceram-se. Ela sentiu-se muito perturbada: desprende as mãos; foi abrir as vidraças ambas, dar à sala uma claridade larga como uma publicidade; sentou-se numa cadeira ao pé do piano, receando a penumbra, o sofá, todas as cumplicidades; e pediu-lhe que cantasse alguma coisa, porque já temia as palavras, tanto como os silêncios! Basílio cantou a *Medjé*, a melodia de Gounod, tão sensual e perturbadora. Aquelas notas quentes passavam-lhe na alma como bafo de uma noite eléctrica. E quando Basílio saiu, ficou sentada, quebrada, como depois de um excesso. (pp. 131-132)

Neste retrato psicológico, de nove linhas, o narrador mostra a reação de Luísa à proximidade de Basílio. A coprotagonista fica perturbada devido ao contacto físico com Basílio e à troca de olhares. Esta perturbação está vincada na expressão composta pelo adjetivo precedido de um advérbio de intensidade “muito perturbada”. De forma a fugir aos avanços do primo, Luísa evita espaços escuros, como se pode ver pela expressão “receando a penumbra”. O facto de Luísa abrir as janelas para deixar entrar a luz funciona metaforicamente como uma “publicidade” para Basílio, para que este entenda que tem de manter as distâncias por ela ser uma mulher casada. Todavia, há peças de mobiliário que convidam à proximidade, criando até um certo ambiente sensual, como é o caso do “sofá”. Este ambiente é sugerido pela expressão “todas as cumplicidades” pelas palavras e pelos silêncios. Também a música que Basílio canta aparece descrita com a dupla adjetivação “sensual e perturbadora”, e as notas são adjetivadas de “quentes”. Por fim, quando fica sozinha, Luísa é vista pelo narrador “sentada, quebrada”, como depois de ter cometido um excesso. Temos, pois, a visão de uma Luísa que ainda se debate contra a tentação do adultério.

Numa fase mais avançada do romance, Luísa volta a ser objeto de visão do narrador, sendo que nesta altura já aquela tinha um caso com Basílio:

Juliana apareceu à porta, e muito baixinho, com um sorriso:
— A senhora faz favor?
Chamou-a para o corredor, em segredo:
— Esta carta. Que vem do hotel.
Luísa fez-se escarlate.
— Credo, mulher! Não é necessário fazer mistérios!
Mas não entrou no quarto, abriu-a logo no corredor; era a lápis, escrita à pressa:

«Meu amor» - dizia Basílio - «por um feliz acaso descobri o que precisávamos, um ninho discreto para nos vermos...» E indicava a rua, o número, os sinais, o caminho mais perto. «...Quando vens, meu amor? Vem amanhã. Baptizei a casa com o nome de *Paraíso*; para mim, minha adorada, é com efeito o Paraíso. Eu espero-te lá desde o meio-dia; logo que te aviste, desço.»

Aquela precipitação amorosa em arranjar o ninho - provando uma paixão impaciente, toda ocupada dela - produziu-lhe uma dilatação doce do orgulho; ao mesmo tempo que aquele *Paraíso* secreto, como num romance, lhe dava a esperança de felicidades excepcionais; e todas as

suas inquietações, os sustos da carta perdida se dissiparam de repente sob uma sensação cálida, como flocos de névoa sob o sol que se levanta. (p. 193)

Nesta passagem, de quase meia página, o narrador ironicamente coloca Juliana a entregar a Luísa uma carta de Basílio, o que leva esta a corar, como se vê pela frase: “Luísa fez-se escarlate.” A ironia presente na passagem reside no facto de Juliana, mais tarde, chantagear a patroa utilizando exatamente cartas trocadas entre os dois amantes. Luísa em frente a Juliana dissimula o seu interesse na receção da carta e a falta de necessidade de secretismo, como se pode ver pela frase “— Credo, mulher! Não é necessário fazer mistérios!”. No entanto, nem sequer entrou no quarto, pois a vontade de ler o que Basílio lhe tinha escrito faz com que Luísa abra a carta logo ali no corredor. A urgência que o primo tem em arranjar “o ninho” para que se possam encontrar faz com que a coprotagonista fique orgulhosa. Além disso, o “Paraíso secreto”, que, na perspectiva de Luísa, é como num romance, dá a esta “a esperança de felicidades excepcionais”. Estas divagações de Luísa fazem com que esta se esqueça por momentos “os sustos da carta perdida”, como se pode ver pela comparação “como flocos de névoa sob o sol que se levanta.” Lentamente este espaço psicológico de Luísa mostra a visão pouco lúcida da personagem quanto ao mundo masculino.

No dia em que Luísa vai procurar Basílio ao hotel e este não está, a coprotagonista fica a olhar a azáfama causada por algum pacote. O movimento faz com que ela deseje viajar:

O Sr. Brito saíra logo de manhã cedo, disse o porteiro muito azafamado. Decerto algum pacote chegara, porque entravam bagagens, fortes malas cobertas de oleado, caixas de madeira debruadas de ferro; passageiros com ar espantado da chegada, ainda entontecidos do balouço do mar, falavam, chamavam. Aquele movimento animou-a; veio-lhe um desejo de viagens, do ruído nocturno das gares à claridade do gás, da agitação alegre das partidas nas manhãs frescas, sobre o tombadilho dos paquetes! (p. 262)

Luísa é objeto de visão do narrador num longo retrato psicológico, onde este mostra a necessidade de a coprotagonista pagar à criada para que esta pare com a chantagem, sobretudo com o regresso de Jorge. Por ser tão rica a passagem, dividimo-la em quatro partes lógicas e faremos algumas considerações sobre cada uma dessas partes:

Quando Jorge voltasse! Imediatamente no seu espírito, que se tinha pouco a pouco serenado, todos os sustos, as angústias estremeceram de novo àquela ameaça - assim uma rajada súbita pôe em convulsão um arvoredo. Devia, pois, fazer alguma coisa antes que ele chegasse! Justamente Jorge escrevera-lhe, que não se demoraria, que a avisaria pelo telégrafo... Desejava, agora, que do ministério o mandassem fazer uma viagem mais longe, pela Espanha ou pela África; que alguma catástrofe, sem lhe fazer mal, o retardasse meses!... Que faria ele, se soubesse? Matá-la-ia? Lembravam-lhe as suas palavras muito sérias, naquela noite, quando Ernestinho contara o final do seu drama... Metê-la-ia numa carruagem, levá-la-ia a um convento? E via a grossa portaria fechar-se com um ruído funerário de ferrolhos, olhos lúgubres estudá-la curiosamente... O seu terror irraciocinado fizera-lhe mesmo perder a ideia nítida de seu marido; imaginava um outro Jorge sanguinário e

vingativo, esquecendo o seu carácter bom, tão pouco melodramático. Um dia foi ao escritório, tomou a caixa das pistolas, fechou-a num baú de roupa velha, e escondeu a chave!... Uma ideia amparava-a: era que apenas Sebastião viesse de Almada, estava salva; e apesar daquela agonia miúda de todos os momentos, quase receava saber que ele tivesse chegado - tanto a confissão da verdade lhe parecia uma agonia maior!

No primeiro passo domina o medo e a incerteza de Luísa face à descoberta do adultério por Jorge. Esses sentimentos estão bem patentes nas perguntas retóricas por ela colocadas em monólogo interior: “Que faria ele, se soubesse? Matá-la-ia?” e “Metê-la-ia numa carruagem, levá-la-ia a um convento?”. A partir destas questões colocadas por Luísa podemos assumir que tanto a morte como a entrada num convento seriam possíveis castigos aplicados às mulheres adúlteras da segunda metade do século XIX. O medo da coprotagonista era de tal ordem que começa a imaginar o marido como um “sanguinário vingativo” que se contrapõe ao “bom” carácter de Jorge. Como Luísa tinha vergonha de pedir ajuda a Sebastião, decide fazê-lo a Basílio:

Foi por esse tempo, então, que lhe veio uma lembrança - escrever a Basílio. O terror permanente amolecera-lhe o orgulho, como a lenta infiltração da água faz a uma parede; e todos os dias começou a achar uma razão, mais uma, para se dirigir “àquele infame”: fora seu amante, já sabia todo o caso das cartas, era o seu único parente... E não teria de “dizer” a Sebastião! Já às vezes pensara que não aceitar dinheiro de Basílio fora uma “fanfarronada bem tola!” Um dia enfim escreveu-lhe. Era uma carta longa, um pouco confusa, pedia-lhe seiscentos mil réis. Foi ela mesmo levá-la ao correio, sobrecarregando-a de estampilhas. Nessa tarde, por acaso, Sebastião, que chegara de Almada, veio vê-la. Recebeu-o com alegria, feliz por não ter de lhe contar. Falou da volta de Jorge; aludiu mesmo ao primo Basílio, à pouca vergonha da vizinhança... — Não - disse - é a primeira coisa que hei-de contar ao Jorge.

Porque se considerava salva, agora! E todos os dias seguia a carta, no seu caminho para França, como se a sua mesma vida fosse dentro daquele sobrescrito entregue ao acaso dos trens e à confusão das viagens! Chegara a Madrid, depois a Barcelona, depois a Paris! Um carteiro corria a entregá-la na Rue Saint Florentin. Basílio abria-a tremendo, enchia um sobrescrito de notas, muitas, que cobria de beijos, e o envelope, trazendo a sua salvação e o seu descanso, começava a rolar para baixo, pela França e pela Navarra, soprando como um monstro e apressando-se como um próprio. No dia em que a resposta devia chegar, levantou-se mais cedo, agitada, com o ouvido pregado na porta, esperando o toque do carteiro. Via-se já a expulsar Juliana, a soluçar de alegria!... Mas às dez e meia começou a estar nervosa; às onze chamou Joana, que fosse saber se o carteiro passara.

— Diz que sim, minha senhora, que lá passou.

— Canalha! - murmurou, pensando em Basílio.

Talvez, todavia, não tivesse respondido no mesmo dia! Esperou ainda, mas desconsolada, já sem fé. Nada! Nem na outra manhã, nem nas seguintes! O infame!

Nesta parte predominam sentimentos como esperança, raiva e segurança, estando todos eles associados a Basílio. Na esperança de receber do primo a ajuda monetária de que tanto precisa e que para sua infelicidade já tinha recusado, decide escrever-lhe uma carta. Na imaginação delirante de Luísa, Basílio ao ver que a carta era endereçada por ela “abria-a tremendo”, certamente de emoção, enchia um sobrescrito com a tão necessitada ajuda monetária “que cobria de beijos” e enviava o envelope para ela. Este espaço psicológico enfatiza

a ingenuidade de Luísa. Esta é a visão narratorial que pretende ficar bem presente na imaginação do leitor. Porém, a esperança desvanece-se quando se apercebe que o “infame”, o “canalha” que fora seu amante, não a ajuda a resolver a situação que tinha ajudado a criar:

Veio-lhe então a ideia de loteria - porque insensivelmente a esperança tornara-se-lhe necessária. A primeira vez que saiu comprou umas poucas de cautelas. Apesar de não ser religiosa nem supersticiosa, meteu-as debaixo da peanha de um São Vicente de Paula que tinha sobre a cómoda, na alcova. Não se perdia nada. Examinava-as todos os dias, somava os algarismos a ver se davam "nove, noves fora, nada", ou um número par - que é de bom agouro! E aquele contacto diário com a imagem do santo levando-a a pensar decerto na protecção inesperada do céu, fez uma promessa de cinquenta missas se as cautelas fossem premiadas!... Saíram brancas - e então desesperou de tudo; abandonou-se a uma inacção em que sentia quase uma voluptuosidade, passando dias sem se importar, quase sem se vestir, desejando morrer, devorando nos jornais todos os casos de suicídios, de falências, de desgraças - consolando-se com a ideia de que nem só ela sofria, e que a vida em redor, na cidade, fervilhava de aflições.

Luísa mostra-se aqui desesperada porque vê a esperança a fugir-lhe de entre as mãos. Por isso, numa esperança de a reaver, resolve jogar na lotaria, como se pode ver pela proposição subordinada causal “porque insensivelmente a esperança tornara-se-lhe necessária”. Nota-se aqui uma hipocrisia de Luísa, pois não sendo religiosa nem supersticiosa, resolve recorrer às duas já que “Não se perdia nada.” Como não ganha nada desespera-se de tudo, como se pode ver pelas expressões: “abandonou-se a uma inacção”, “passando dias sem se importar” e “quase sem se vestir”. O único desejo naquela altura e única solução para os seus problemas é a morte, numa visão de desespero. Então com prazer mórbido, começa a ler nos jornais “todos os casos de suicídio, de falências, de desgraças”, pois estes eram as provas de que ela não é a única a sofrer e que a vida que a rodeia fervilha “de aflições”. Contudo, quando o medo aperta volta a lembrar-se de pedir ajuda a Sebastião:

Às vezes, de repente, vinha-lhe uma pontada de medo. Decidia-se então de novo a abrir-se com Sebastião; depois pensava que seria melhor escrever-lhe; mas não achava as palavras, não conseguia arranjar uma história racional; vinha-lhe uma cobardia; e recaía na sua inércia, pensando: “amanhã, amanhã...” Quando, só, no seu quarto, se chegava por acaso à janela, punha-se a imaginar o que diria a vizinhança, quando se soubesse! Condená-la-iam? Lamentá-la-iam? Diriam: - “Que desavergonhada”? Diriam: - “Coitadinha”? E por dentro da vidraça seguia, com um olhar quase aterrado, as passeatas do Paula pela rua, o embasbacamento obeso da carvoeira, as Azevedos por trás das bambinelas de cassa! Como eles todos gritariam: - “Bem dizíamos nós! Bem dizíamos nós!” Que desgraça! - Ou então via de repente Jorge, terrível, fora de si, com as cartas na mão; e encolhia-se como se lá estivesse sob a cólera dos seus punhos fechados. (pp. 295-298)

Nesta última parte, torna-se ainda mais evidente a vergonha que Luísa tem em contar a Sebastião o seu pecado, e por isso, a vergonha aliada à inércia faz com que a coprotagonista adie o inevitável, como se pode ver pelo monólogo interior “amanhã, amanhã...” Luísa cada vez que vai à janela imagina o que os vizinhos diriam dela quando descobrissem que ela é adúltera:

“Condená-la-iam?”, “Lamentá-la-iam?”, “Diriam: - “Que desavergonhada? ” ou “Diriam: - “Coitadinha?”. Mesmo as perguntas, estão perpassadas de dois sentimentos: a pena, de forma a que a entendam como vítima, e a vergonha.

Numa longa passagem o narrador mostra como o medo da descoberta da verdade afetava Luísa, quer acordada, quer a dormir. Neste caso, narra um sonho da coprotagonista, que é a representação do drama de Ernestinho sobre o adultério, onde Luísa contracenava com Basílio. A passagem que se segue pela sua extensão será dividida em três partes lógicas e cada uma dessas partes será devidamente analisada:

Luísa adormeceu tarde, e durante toda a noite um sonho inquieto agitou-a. - Estava num teatro imenso, dourado como uma igreja. Era uma gala: jóias faiscavam sobre seios mimosos, condecorações reluziam sobre fardas palacianas. Na tribuna, um rei triste e moço, imóvel numa atitude rígida e hierática, sustentava na mão a esfera armilar, e o seu manto de veludo escuro, constelado de pedrarias como um firmamento, espalhava-se em redor em pregas de escultura, fazendo tropeçar a multidão dos cortesãos vestidos como valetes de paus. Ela estava no palco; era atriz; debutava no drama de Ernestinho; e toda nervosa via diante de si na vasta plateia sussurrante, fileiras de olhos negros e acesos, cravados nela com furor; no meio a calva do Conselheiro, de uma redondeza nevada e nobre, sobressaía, rodeada como uma flor de um voo amoroso de abelhas. No palco oscilava a vasta decoração de uma floresta; ela notava sobretudo, à esquerda, um carvalho secular, de uma arrogância heróica - cujo tronco tinha vaga configuração de uma fisionomia, e se parecia com Sebastião. Mas o contra-regra bateu as palmas; era esguio, parecia-se com D. Quixote, trazia óculos redondos com aros de lata; brandia o Jornal do Comércio torcido em saca-rolhas, e gania: “Salta a cenazinha de amor! Salta-se essa maravilha!” Então a orquestra, onde os olhos dos músicos reluziam como granadas e as suas cabeleiras se eriçavam como montões de estopa, tocou com uma lentidão melancólica o fado de Leopoldina; e uma voz áspera e canalha cantava em falsete:

Vejo-as nas nuvens da tarde,
Nas ondas do mar sem fim,
E por mais longe que esteja
Sinto-o sempre ao pé de mim.

Na primeira parte destacam-se algumas características de Luísa que ilustram o estado de espírito em que se encontra devido a Juliana. Aquela no sonho é atriz e debutava-se na peça de Ernestinho que tinha como tema fulcral, ironicamente, o adultério. Luísa vê-se como atriz no seu sonho por se sentir culpada do adultério. No sonho sentia-se “nervosa” por estar diante da plateia que tinha os olhos “cravados” nela com “furor”, o nervosismo que sente quando está a ser observada pode ser entendido como o medo da coprotagonista de ser condenada em praça pública. Esta transposição da vida real para o sonho está comprovada pela presença de Basílio em palco:

Luísa achava-se nos braços de Basílio que a enlaçavam, a queimavam; toda desfalecida, sentia-se perder, fundir-se num elemento quente como o sol e doce como o mel; gozava prodigiosamente; mas, por entre os seus soluços, sentia-se envergonhada, porque Basílio repetia no palco, sem pudor, os delírios libertinos do Paraíso! Como consentia ela? O teatro, numa aclamação imensa bradava: “Bravo! Bis! Bis!” Lenços aos milhares esvoaçavam como borboletas brancas num campo de trevo; os braços nus das mulheres lançavam com um gesto ondeado ramos de

violetas dobradas; o rei erguera-se espectralmente, e, triste, arremessou como um buquê a sua esfera armilar; e o Conselheiro logo, num frenesi, para seguir os exemplos de Sua Majestade, desaparefuso rapidamente a calva, atirou-lha, com um berro de dor e de glória! O contra-regra gania: - "Agradeçam! Agradeçam!" Ela curvava-se: os seus cabelos de Madalena rojavam pelo tablado; e Basílio, a seu lado, seguia com olhos vivos os charutos que lhe atiravam, apanhando-os com a graça de um toureiro e a destreza de um *clown*!

Esta segunda parte está perpassada de sensualidade e erotismo entre Luísa e Basílio, como deixam ver as formas verbais “enlaçavam”, “queimavam”, “sentia-se perder”, “fundir-se” e “gozava”, este último sucedido do advérbio de modo “prodigiosamente” que o enfatiza; pelo adjetivo “desfalecida”, e pelas adjetivações comparativas “quente como o sol” e “doce como o mel”. Mas ao mesmo tempo sentia vergonha pela descrição que Basílio faz do que acontecia no Paraíso. Temos de destacar nesta parte a intertextualidade bíblica dos cabelos de Luísa com os de Madalena. Assumimos tratar-se da pecadora perdoada que, estando presente no *Evangelho de S. Lucas* é muitas vezes confundida no imaginário popular com Maria Madalena, nome que não aparece no novotestamentário, por ser uma pecadora arrependida como também foi Maria Madalena, esta, muito conhecida por sempre ter acompanhado Cristo, até ao calvário. A pecadora perdoada é apresentada a derramar sobre Cristo um frasco de alabastro com perfume, “banhar-lhe os pés” e “a enxugá-los com os cabelos, a cobri-la de beijos e a ungi-los com o perfume”, ato que escandaliza todos os presentes exceto Cristo⁴⁵⁴. Esta terceira parte corresponde à entrada de Jorge em cena, como carrasco, o que deixa antever o medo que Luísa tem do castigo que poderá receber do marido, quando este souber do seu caso com Basílio:

Subitamente, porém, todo o teatro teve um “ah!” de espanto. Fez-se um silêncio ansioso e trágico; e todos os olhos, milhares de olhos atônitos se fitavam nó pano de fundo, onde um caramanchão arqueava a sua estrutura toda estrelada de rosinhas brancas. Ela voltou-se também como magnetizada, e viu Jorge, Jorge que se adiantava, vestido de luto, de luvas pretas, com um punhal na mão; e a lâmina reluzia - menos que os olhos dele! Aproximou-se da rampa e curvando-se, disse com uma voz graciosa:

— Real Majestade, senhor infante, senhor governador civil, minhas senhoras, e meus senhores - agora é comigo! Reparem neste trabalhinho! Caminhou então para ela com passos marmóreos que faziam oscilar o tablado; agarrou-lhe os cabelos, como um molho de erva que se quer arrancar; Curvou-lhe a cabeça para trás; ergueu de um modo clássico o punhal; fez a pontaria ao seio esquerdo; e balançando o corpo, piscando o olho, cravou-lhe o ferro! - Muito bonito! - disse uma voz. - Rico trabalho! Era Basílio que fizera entrar nobremente na plateia o seu faéton! Direito na almofada, com o chapéu ao lado, uma rosa na sobrecasaca, continha com a mão negligente a inquietação soberba dos seus cavalos ingleses; e ao seu lado, sentado como um trintanário coberto das suas vestes sacerdotais, vinha o patriarca de Jerusalém! - Mas Jorge arrancara o punhal todo escarlate; as gotas de sangue corriam até a ponta, coalhavam; caíam depois com um som cristalino, punham-se a rolar pelo tablado como continhas de vidro vermelho. Ela deitara-se, expirante, sob o carvalho que se parecia com Sebastião; então, como a terra era dura, a árvore estendeu por baixo dela as suas raízes, macias como coxins de penas; como o sol a mordida, a árvore desdobrou sobre ela as suas ramagens, como os panos de uma tenda; e das folhas

⁴⁵⁴ Cf. *Lucas*, 7,36-50.

deixava-lhe escorrer sobre os lábios gotas de vinho da Madeira! Ela via no entanto com terror o seu sangue sair da ferida, vermelho e forte, correr, alastrar-se, fazendo poças aqui, ribeirinhos tortuosos além. E ouvia a plateia berrar:

— O autor! Fora o autor!

Ernestinho, muito frisado, pálido, apareceu; agradecia soluçando; e, às cortesias, saltava aqui, acolá - para não sujar no sangue da prima Luísa os seus sapatinhos de verniz... Sentiu que ia morrer! Uma voz disse vagamente: - Olá, como vai isso? - Parecia-lhe de Jorge. De onde vinha? Do céu? Da plateia? Do corredor? Um ruído forte, como de uma mala que se deixa cair, acordou-a. Sentou-se na cama. - Bem, deixe aí - disse a voz de Jorge. Saltou em camisa. Ele entrava. E ficaram enlaçados, num longo abraço, os beijos colados, sem uma palavra. O relógio do quarto dava sete horas. (pp. 312-315)

Mais uma vez a representação de Jorge feita pela coprotagonista não se coaduna ao Jorge real. O facto de este pegar nos cabelos de Luísa como se fossem um molho de erva que queria arrancar é significativo, uma vez que mais adiante ficará sem ele e é Jorge quem dará autorização para lhe cortarem o cabelo. O pesadelo de Luísa termina com a voz de Jorge que acaba de chegar a casa:

No retrato psicológico o narrador mostra detalhadamente o que se passa na cabeça de Luísa, enquanto esta subia devagar até ao Largo de S. Roque:

Saiu. Foi subindo devagar até ao Largo de S. Roque. A porta da Igreja da Misericórdia estava aberta, com o seu largo reposteiro vermelho de armas bordadas que o vento agitava brandamente. Veio-lhe um desejo de entrar. Não sabia para quê; mas parecia-lhe que depois da excitação apaixonada em que vibrara, o fresco silêncio da igreja a acalmaria. E depois sentia-se tão infeliz que se lembrou de Deus! Necessitava alguma coisa de superior, de forte a que se amparar. Foi-se ajoelhar ao pé de um altar, persignou-se, rezou o padre-nosso, depois a salve-rainha. Mas aquelas orações, que ela recitava em pequena, não a consolavam; sentia que eram sons inertes que não iam mais alto no caminho do céu que a sua mesma respiração; não as compreendia bem, nem se aplicavam ao seu caso; Deus, por elas, nunca poderia saber o que ela pedia, ali, prostrada na aflição. Queria falar a Deus, abrir-se toda a Ele; mas com que linguagem? Com as palavras triviais, como se falasse a Leopoldina! Iriam as suas confidências tão longe que O alcançassem? Estaria Ele tão perto que a ouvisse? E ficou ajoelhada, os braços moles, as mãos cruzadas no regaço, olhando as velas de cera tristes, os bordados desbotados do frontal, a carinha rosada e redonda de um Menino Jesus! Lentamente perdeu-se num cismar que ela não dirigia, que se formava e se movia no seu cérebro, com a flutuação de um fumo que se eleva. Pensava no tempo tão distante, em que, por melancolia e por sentimentalidade, frequentava mais as igrejas. Ainda a mamã vivia então; e ela com o coração quebrado - quando o outro, Basílio, lhe escrevera, rompendo - procurava dissipar a sua tristeza nas consolações da devoção. Uma amiga sua, a Joana Silveira, fora por esse tempo professar à França; e ela às vezes lembrava-se de partir também, ser irmã de caridade, levantar os feridos nos campos de batalha ou viver na paz de uma cela mística! Que diferente a sua vida teria sido - desta agora tão alvoroçada de cólera e tão carregada de pecado!... Onde estaria? Longe, nalgum mosteiro antigo, entre arvoredos escuros, num vale solitário e contemplativo; na Escócia, talvez, país que ela sempre amara desde as suas leituras de Walter Scott. Podia ser nas verde-negras terras de Lamer Moor ou de Glencoe, nalguma velha abadia saxónia. Em redor os montes cobertos de abetos, esbatidos nas névoas, isolam aqueles retiros numa paz funerária; num céu saudoso, as nuvens passam devagar, com recolhimento; nenhum som festivo quebra a meiga

taciturnidade das coisas; revoadas de corvos cortam à tarde o ar num voo triangular. Ali viveria entre as monjas de alta estatura e olhar céltico, filhas de duques normandos ou de lordes de clãs convertidos a Roma; leria livros doces e cheios das coisas do céu; sentada na estreita janela da sua cela, veria passar nas matas baixas os altos paus dos veados, ou pelas tardes vaporosas escutaria o som distante da bagpipe, que vai tristemente tocando o pastor que vem dos vales de Calendar; e todo o ar estaria cheio do murmúrio choroso e gotejante dos fios de água, que por entre as relvas escuras caem de rocha em rocha! Ou então seria outra existência mais regalada, no convento pacato de uma boa província portuguesa. Ali os tetos são baixos; as paredes caiadas faiscam ao sol, com as suas gradezinhas devotas; os sinos repicam no vivo ar azul; em roda, nos campos de oliveiras que dão azeite para o convento, raparigas varejam a azeitona cantando; no pátio lajeado de uma pedra miudinha as mulas do almocreve, sacudindo a mosca, batem com a ferradura; matronas cochicham ao pé da roda; um carro chia na estrada empoeirada e branca; galos cacarejam, brilhando ao sol; e freiras gordinhas, de olho negro chalram nos frescos corredores. Ali viveria, engordando, com uma quebrazinha de sono à hora do coro, bebendo copinhos de licor de rosa no quarto da madre-escrivã, copiando receitas de doces com uma letra garrafal; morreria velha, ouvindo as andorinhas cantar à beira da sua grade; e o senhor bispo na sua visita, com a pitada nos seus dedos brancos, ouviria sorrindo da boca da madre-abadessa a história edificante da sua santa morte... (pp. 335-337)

Nesta passagem, de duas páginas, Luísa ao passar em frente à porta ficou com desejo de entrar, embora não soubesse a razão do seu desejo, mas pensa que após a “excitação apaixonada em que vibrara” o silêncio adjetivado de “fresco” a acalmaria. Além disso, está tão triste que se lembra de Deus à semelhança da Amélia queirosiana, a diferença entre as duas reside no facto de uma não ser devota e a outra já o ser. Mas Luísa, tal como o havia feito a coprotagonista d’*O Crime*, também reza desesperadamente como se estivesse à procura de uma ajuda divina para os seus problemas. Na perspetiva de Luísa aquelas orações que dizia não eram suficientes para o tamanho dos seus problemas. Foi então que resolve que tinha necessidade de falar com Deus, o que levanta outras questões no pensamento da protagonista “Queria falar a Deus, abrir-se toda a Ele; mas com que linguagem? Com as palavras triviais, como se falasse a Leopoldina! Iriam as suas confidências tão longe que O alcançassem? Estaria Ele tão perto que a ouvisse?”, pois como Luísa “era incapaz de ser *sujeito* de seu próprio discurso”⁴⁵⁵ não encontra as palavras necessárias para se dirigir a Deus. Durante estas meditações a reação física de Luísa representa claramente o seu estado de espírito: “ficou ajoelhada”, “os braços moles” e “as mãos cruzadas no regaço”, assim como a descrição de objetos que a rodeiam, “as velas de cera tristes”, “os bordados desbotados do frontal”. O facto de se encontrar na igreja faz com que se lembre da primeira vez que tinha sido abandonada por Basílio. Também na altura tinha recorrido ao consolo divino para ultrapassar a tristeza do abandono, o que comprova a hipocrisia, já atrás mencionada, de Luísa em relação à igreja.

Luísa é objeto de visão do narrador, quando após ler no *Diário de Notícias* que o banqueiro Castro iria partir para França. Este aparece no romance como o último recurso da coprotagonista e é incentivada por Leopoldina a pedir-lhe o dinheiro que Juliana exige:

⁴⁵⁵ Mónica do Nascimento Figueiredo, “Corpos e Desejos em Desabrigo: a Propósito de *O Primo Basílio*”, p. 822.

Porque, enfim, a crise tinha chegado. Se Jorge insistisse em despedir a criatura, ela não podia, sem provocar um espanto e uma explicação, dizer a Jorge: "não quero que ela saia, quero que ela aqui morra!" E Juliana vendo-se expulsa, desesperada, doente, percebendo que Luísa não a defendia, não a reclamava - vingar-se-ia! Que havia de fazer? Ergueu-se ao outro dia numa grande agitação. Juliana, muito fatigada, ainda estava na cama. E enquanto Joana punha a mesa, Luísa sentada na *voltaire* à janela da sala de jantar, lia maquinalmente o *Diário de Notícias*, quase sem compreender, quando uma notícia, no alto da página, lhe deu um sobressalto: «Parte além de amanhã para França o nosso amigo e conhecido banqueiro Castro, da firma Castro Miranda & Cia. Sua Excelência retira-se dos negócios da praça, e vai estabelecer-se definitivamente em França, perto de Bordéus, onde comprou ultimamente uma valiosa propriedade.» O Castro! O homem que lhe dava dinheiro, o que ela quisesse!, dizia Leopoldina. Partia!... E apesar de ter achado, desde o primeiro momento, aquele recurso infame, vinha-lhe a seu pesar como uma desconsolação de o ver desaparecer! Porque nunca mais voltaria a Portugal, o Castro!... E de repente uma ideia atravessou-a, que a fez vibrar toda, erguer-se direita, muito pálida. - Se na véspera da partida dele, Santo Deus! se na véspera ela consentisse!... Oh! Era horrível! Nem pensar em tal!... Mas pensou - e sentia-se toda fraca contra uma tentação crescente, que se lhe enroscava na alma com caricias persuasivas. É que então estava salva! Dava seiscentos mil réis a Juliana! E o demónio iria morrer para longe! E ele, o homem, tomaria o pacote! Não teria de corar diante dele e o seu segredo ia para o estrangeiro, tão perdido como se fosse para o túmulo! - E, além disso, se o Castro tinha uma paixão por ela, era bem possível que lhe emprestasse, sem condições!... Bom Deus! No dia seguinte podia ter ali na algibeira do seu roupão as notas, o ouro... Por que não? - Por que não? E vinha-lhe um desejo ansioso de se libertar, de viver feliz, sem agonias, sem martírios... Voltou ao quarto. Pôs-se a remexer no toucador, olhando de lado Jorge que se vestia... A presença dele deu-lhe logo um remorso; ir pedir a um homem dinheiro, consentir nos seus olhares lascivos, nas suas palavras intencionais!... Que horror! - Mas já subtilizava. Era por Jorge, era por ele! Era para lhe poupar o desgosto de saber! Era para o poder amar livremente, toda a vida, sem receios, sem reservas... Durante todo o almoço esteve calada. O rosto simpático de Jorge enternecia-a: o outro parecia-lhe medonho, odiava-o já!... Quando Jorge saiu ficou muito nervosa. Ia à janela; o sol parecia-lhe adorável, a rua atraía-a. - Por que não? Por que não? A voz de Juliana, muito áspera, falou então nas escadas da cozinha; e aquele cantado odioso decidiu-a bruscamente. Vestiu-se com cuidado: era mulher, quis parecer bonita. - E chegou toda esbaforida à casa de Leopoldina, quando dava meio-dia a São Roque. Encontrou-a vestida, esperando o almoço. E tirando imediatamente o chapéu, instalando-se no sofá, explicou muito claramente a Leopoldina a sua resolução. Queria o dinheiro do Castro. Emprestado ou dado, queria o dinheiro!... Estava numa aflição, devia valer-se de tudo!... Jorge queria despedir a mulher... Tinha medo de uma vingança dela... Queria dinheiro, ali estava!

— Mas assim de repente, filha! - disse Leopoldina, pasmada do seu olhar decidido.

— O Castro vai-se amanhã. Vai para Bordéus, para o inferno! É necessário fazer alguma coisa, já! Leopoldina lembrou escrever-lhe.

— O que quiseses... Eu aqui estou!

A outra sentou-se devagar à mesa, escolheu uma folha de papel e, com o dedinho no ar, a cabeça de lado, começou a escrever. Luísa passeava pelo quarto, nervosa. Tinha agora uma resolução teimosa, que a presença de Leopoldina fortificava! Divertia-se aquela, dançava, ia ao campo, gozava, vivia, sem ter como ela uma tortura a minar-lhe, a estragar-lhe a vida! Ah! Não voltaria para casa sem levar na algibeira em boas libras o resgate, a salvação! Ainda que tivesse de ser vil como as do Bairro Alto! Estava farta das humilhações, dos sustos, das noites cortadas

de pesadelos!... Queria saborear a vida, que diabo! O seu amor, o seu jantar, sem cuidados, com o coração contente! (pp. 364-366)

Neste longo passo o narrador apresenta um retrato psicológico em que Luísa já pensa em voltar a trair Jorge, embora em circunstâncias distintas, isto é, de forma a pagar caro pelo segredo da última traição que tinha cometido, agora a traição apresenta-se como uma solução. Com a partida de Castro começa a sentir-se segura ao ponto de pensar fazê-lo. A insistência em frases exclamativas e interrogativas incutem forte carga emocional ao discurso (neste caso, ao monólogo interior, a rigor) e deixam, ainda, antever uma indecisão da parte de Luísa em aceitar ou não a ajuda de Castro, como se pode supor a partir das frases e expressões “O Castro!”, “O homem que lhe dava dinheiro, o que ela quisesse!”, “Partia!...”, “vinha-lhe a seu pesar como uma desconsolação de o ver desaparecer!”, “Porque nunca mais voltaria a Portugal, o Castro!...”, “Se na véspera da partida dele, Santo Deus! se na véspera ela consentisse!...”, “Oh! Era horrível! Nem pensar em tal!...”, “É que então estava salva!”, “Dava seiscentos mil réis a Juliana! E o demónio iria morrer para longe!”, “E ele, o homem, tomaria o pacote!” e “Castro tinha uma paixão por ela, era bem possível que lhe emprestasse, sem condições!...”, entre outras. Através da frase interrogativa “Por que não? - Por que não?” punha a hipótese de deixar de lado o pudor de “consentir nos seus olhares lascivos, nas suas palavras intencionais!...” e aceitar encontrar-se com Castro. Pois, o desejo de Luísa se sentir livre, “de viver feliz, sem agonias, sem martírios” pesa na sua decisão. Como forma de se desculpar do que estava prestes a fazer utiliza Jorge, como se comprova pelas frases exclamativas “Era por Jorge, era por ele!” e “Era por Jorge, era por ele!”. O que a leva a decidir-se é Juliana. Então veste-se cuidadosamente, pois é mulher quis parecer bonita, por esta descrição do narrador vemos que Luísa nem naquela altura de aflição perde a vaidade. Quando chega a casa de Leopoldina explica-lhe a necessidade urgente que tinha do dinheiro, como se pode verificar pela frase “Estava numa aflição, devia valer-se de tudo!...” O medo que Luísa tem de Juliana está bem presente na frase “Tinha medo de uma vingança dela...” A presença de Leopoldina fortifica a decisão de Luísa, que nesta altura já não pensa voltar atrás nem que tivesse de ser como as do “Bairro Alto”.

Genoveva d’A *Tragédia da Rua das Flores* também é objeto de um retrato psicológico:

Mas Dâmaso começara a exigir mais publicidade nos seus amores. Aquela felicidade escondida no seio de S. Bento, que lhe custava os olhos da cara, se lhe contentara a carne não lhe satisfazia o orgulho. Queria mostrar-se com ela, ser invejado no Chiado, na Casa Havanesa, olhado em S. Carlos, e ouvir dizer: «O Dâmaso, que felizardo! Aquilo é que é levá-la!» Mme. de Molineux não se opôs muito; falou ainda no encanto de um amor discreto, todo íntimo. Realmente, não a entusiasmava a ideia de se mostrar com aquele imbecil. Mas aceitou um camarote de 1ª ordem, em S. Carlos, e mesmo um domingo de Campo Grande. Eram mesmo pretextos para ter enxaquecas; porque lhe começavam a vir enxaquecas e, coisa fatal, era sempre à noite, às suas horas. (p. 63)

Nesta passagem o narrador destaca o lado interesseiro de Genoveva, pois queria ter o proveito financeiro de uma relação com Dâmaso, como se pode verificar com o facto de ter aceitado “um camarote de 1ª ordem, em S. Carlos, e mesmo um domingo de Campo Grande”, mas não queria ser vista com “aquele imbecil”. Contudo, para evitar passar tempo com aquele começou a desculpar-se com enxaquecas.

A personagem secundária de *Ressurreição*, Raquel, é objeto de vários retratos psicológicos, transcrevemos abaixo um dos mais paradigmáticos:

Os convidados retiraram-se cedo. Meneses e Félix foram os últimos que saíram, ao lado um do outro, ambos entregues a reflexões diversas, porque Félix pensava nas palavras de Raquel, Meneses na pergunta do menino. A filha do coronel desceu ao jardim. Era noite fechada. Sentou-se num banquinho, e ali ficou em triste meditação. A pobre moça tremia de susto, de incerteza, de apreensão. Não ousava encontrar os olhos de Livia; tinha-lhe medo, medo pueril, escusado, sem razão, mas enfim medo, e nada havia que tranquilizasse a sua alma franzina e pusilânime. Como benefício celeste, entraram-lhe a correr as lágrimas, até então retidas pela presença de estranhos. Ninguém lhas viu, que a noite era fechada e o sítio ermo; mas a aura estava, que começava a bafejar a folhagem ressequida do sol, acaso lhe ouviu os soluços, acaso lhos levou ao seio de Deus. Veio então, de influxo divino, uma doce consolação às suas mágoas solitárias. Não ousando voltar para dentro, determinou esperar ali o irmão da viúva, que fora acompanhar um amigo da vizinhança. Pedir-lhe-ia então para a levar no dia seguinte à casa de seus pais. Não hesitava entre a ternura deles e o ódio de Livia. (p. 130)

Raquel é aqui descrita em “triste meditação” no jardim, após uma discussão com Livia. O medo com que a filha do coronel ficou da coprotagonista está bem retratado nas expressões “tremia de susto, de incerteza, de apreensão”, “Não ousava encontrar os olhos de Livia” e “tinha-lhe medo”. Este medo é duplamente adjetivado de “pueril, escusado”, e a alma é também duplamente adjetivada de “franzina e pusilânime”. A presença das lágrimas é outro indicativo da tristeza e do medo de Raquel.

No que concerne às personagens figurantes analisaremos aqui dois casos paradigmáticos, a personagem machadiana Clara e a queirosiana Varia Lobrinska. A primeira, retirada de *Ressurreição*, é objeto de visão num longo retrato:

A mulher dele, amigo leitor, era uma moça relativamente feliz. Estava mais que resignada, estava acostumada à indiferença do marido. Dera-lhe a Providência essa grande virtude de se afazer aos males da vida. Clara havia buscado a felicidade conjugal com a ânsia de um coração que tinha fome e sede de amor. Não logrou o que sonhara. Pedira um rei e deram-lhe um cepo. Aceitou o cepo e não pediu mais [...]. A natureza readquiriu os seus aspetos normais; a pobre Clarinha, que havia ideado um paraíso no casamento, viu desfazer-se em fumo a sua quimera, e aceitou passivamente a realidade que lhe deram, - sem esperanças, é certo, mas também sem remorsos. Faltava-lhe, - e ainda bem que lhe faltava, - aquela curiosidade funesta com que o anfíbio clássico, desenganado do cepo, entrou a pedir um rei novo, e veio a ter uma serpente que o engoliu. A virtude salvou-a da queda e da vergonha. Lastimava-se, talvez, no refúgio do seu coração, mas não fez imprecações ao destino. E como nem tinha força de aborrecer, a paz

domestica nunca fora alterada; ambos podiam dizer-se criaturas felizes.
(pp. 97-98)

O retrato psicológico de Clara mostra que era feliz, mesmo estando resignada às traições do marido e à indiferença deste. A mulher de Batista é virtuosa em se habituar aos “males da vida”, pois tinha casado para encontrar o amor e o que encontrou foi alheamento. O narrador ao chamar-lhe “pobre Clarinha” está a vitimizar esta personagem aos olhos do leitor. Assim, Clara é vítima do casamento com Batista e o seu relevo diegético é comprovado aqui pela inação daquela perante as traições e indiferença do marido.

Uma das personagens femininas figurantes mais marcantes, na nossa opinião, da obra queirosiana é Varia Lobrinska:

Esta senhora, que se chama Varia Lobrinska, era da velha família russa dos príncipes de Palidoff. Em 1874 seu marido, Paulo Lobrinski, diplomata silencioso e vago, que pertencera ao regime das Guardas Imperiais, e escrevia capitaine com t, e, (capiténe) morrera em Paris, por fins de Outubro, ainda moço, de uma lânguida e longa anemia. Imediatamente Madame Lobrinska, com solene mágoa, cercada de aias e de crepes, recolheu às suas vastas propriedades russas perto de Staobelsk, no governo de KarKoff. Na Primavera, porém, voltou com as flores dos castanheiros - e desde então habitava Paris em luxuosa e risonha viuvez [...].e Madame Lobrinska, no seu exílio, chegou a aprender tão completamente a nossa doce língua de Portugal, que Fradique me mostrou uma tradução da elegia de Lavoski, «A Colina do Adeus» , trabalhada por ela com superior pureza e relevo. Só ela pois, realmente, dentre todas as amigas de Fradique, podia apreciar como páginas vivas, onde o pensador depusera a confidência do seu pensamento, esses manuscritos que para as outras seriam apenas secas e mortas folhas de papel, cobertas de linhas incompreendidas. (pp. 98-100)

Esta personagem d'A *Correspondência de Fradique Mendes* é retratada de forma pormenorizada no que concerne aos seus laços familiares. Vemos por este passo que esta personagem é interessada a ponto de aprender “tão completamente a nossa doce língua de Portugal”, e ao mesmo tempo letrada até porque faz uma tradução da elegia de Lovoski “A Colina do Adeus”, que segundo o narrador foi trabalhada por ela com “superior pureza e relevo”.

4.3 Objeto de visão de personagens masculinas

Neste subcapítulo iremos analisar os heterorretratos das personagens femininas levados a cabo por personagens masculinas. Contudo, tendo em conta o número elevado destas últimas que são sujeitos de visão de personagens femininas e os limites temporais e espaciais impostos para a elaboração da nossa tese não seria pragmático apresentar todos os casos encontrados nos romances, que pela extensão dariam uma tese. Vamos por isso restringir a nossa análise a apenas quatro casos paradigmáticos, dois de Machado e dois de Eça, heterorretratos de protagonistas levados a cabo pelas personagens masculinas que lhe são mais próximas. Assim, passamos a

analisar como Livia é vista por Félix, ou seja, o seu heterorretrato de Livia. Félix aproveita um momento melancólico da viúva para fazer um longo heterorretrato físico corporal e indumentário daquela, ocupando este perto de uma página do romance:

Livia representava ter vinte e quatro anos. Era extremamente formosa; mas o que lhe realçava a beleza era um sentimento de modesta consciência que ela tinha de suas graças, uma cousa semelhante à tranquilidade da força. Nenhum gesto seu revelava o amor-próprio geralmente inseparável das mulheres bonitas. Sabia que era formosa, mas tinha para si que se a natureza se havia esmerado com ela, era por uma razão de harmonia e de ordem nas cousas terrestres. Afeiçoar as suas graças, parecia-lhe um crime; tirar o orgulho delas, frivolidade. Félix examinou-lhe detidamente a cabeça e o rosto, modelo de graça antiga. A tez, levemente amorenada, tinha aquele macio que os olhos percebem antes do contacto das mãos. Na testa lisa e larga, parecia que nunca se formara a ruga da reflexão; não obstante, quem examinasse naquele momento o rosto da moça veria que ela não era estranha às lutas interiores do pensamento: os olhos, que eram vivos, tinham instantes de languidez; naquela ocasião não eram vivos nem lânguidos; estavam parados. Sentia-se que ela olhava com o espírito. Félix contemplou-lhe longo tempo aquele rosto pensativo e grave, e involuntariamente foram-lhe os olhos descendo ao resto da figura. O corpinho apertado desenhava naturalmente os contornos delicados e graciosos do busto. Via-se ondular ligeiramente o seio túrgido, comprimido pelo cetim; o braço esquerdo, atirado molemente no regaço, destacava-se pela alvura sobre o musgo de uma ruína. (pp. 72-73)

Neste heterorretrato compósito, Félix destaca a beleza corporal de Livia, que aparece precedida pelo advérbio de modo “extremamente”. Félix mostra através das seguintes expressões a ideia de que Livia tinha noção da sua beleza: “consciência que ela tinha de suas graças”, “Nenhum gesto seu revelava o amor-próprio” e “Sabia que era formosa”. A pele é descrita como sendo “levemente amorenada” e macia. A testa é duplamente adjetivada de “lisa e larga”. Os olhos são adjetivados de “vivos” e lânguidos. O rosto é descrito como “pensativo e grave”, concretizando, assim, uma nova dupla adjetivação com sentido hipalagético. Os contornos do busto são duplamente adjetivados de “delicados e graciosos”. O seio é “túrgido” e está comprimido pelo cetim. A compressão do seio acentua a sensualidade da figura feminina, e o tecido, por ser caro, deixa antever o estatuto social de Livia. A cor alva do braço aparece contrastada com a cor do musgo, e confirma a pertença de Livia a uma elite socioeconómica.

Guiomar, a protagonista d'*A Mão e a Luva*, é objeto de visão de Estêvão, onde este a descreve num longo heterorretrato físico corporal e indumentário:

A primeira coisa que Estêvão pôde descobrir é que a vizinha era moça. Via-lhe o perfil, em cada aberta que deixavam as árvores, um perfil correto e puro, como de escultura antiga. Via-lhe a face cor de leite, sobre a qual se destacava a cor escura dos cabelos, não penteados de vez, mas frouxamente atados no alto da cabeça, com aquele desleixo matinal que faz mais belas as mulheres belas. O roupão, - de musselina branca, - finamente bordado, não deixava ver toda a graça do talhe, que devia ser e era elegante, dessa elegância que nasce com a criatura ou se apura com a educação, sem nada pedir, ou pedindo pouco à tesoura da costureira. Todo o colo ia coberto até o pescoço, onde o roupão era

preso por um pequeno broche de safira. Um botão, do mesmo mineral, fechava em cada pulso as mangas estreitas e lisas, que rematavam em folhos de renda. Estêvão, da distância e na posição em que se achava, não podia ver todas estas minúcias que aqui lhes aponto, em desempenho deste meu dever de contador de histórias. O que ele viu, além do perfil, dos cabelos, e da tez branca, foi a estatura da moça, que era alta, talvez um pouco menos do que parecia com o vestido roçagante que levava. Pôde ver-lhe também um livrinho, aberto nas mãos, sobre o qual pousava os olhos, levantando-os de espaço a espaço, quando lhe era mister voltar a folha, e deixando-os cair outra vez para embeber-se na leitura. Ia assim andando, sem cuidar que a visse alguém, tão serena e grave, como se atravessara um salão. Estêvão, que não tirava os olhos dela, mentalmente pedia ao céu a fortuna de a ter mais próxima, e ansiava por vê-la chegar à rua que lhe ficava diante. Contudo, era difícil que lhe parecesse mais formosa do que era, vista assim de perfil, a escapar por entre as árvores [...]. Enquanto ele trabalhava o espírito nestas comparações poéticas, não descabidas, se quiserem, em tal lugar, e ao pé de tão graciosa criatura, ela seguia lentamente e chegara à encruzilhada das duas grandes ruas da chácara [...]. A moça escolheu um meio-termo, voltou à esquerda, dando as costas ao seu curioso admirador e continuando no mesmo passo vagaroso e regular [...]. A moça entretanto, chegando ao fim, parou alguns instantes, pousou a mão nas costas de um banco rústico que ali havia e enfrentava com outro, colocado na extremidade oposta. A outra mão descaíra-lhe, e os olhos também, o que magoou o seu curioso observador. Seriam saudades de alguém? Estêvão sentiu uma coisa, a que chamarei ciúme antecipado, mas que na realidade eram invejas da alheia fortuna [...]. A moça voltou e veio pela rua adiante. Enfim, disse consigo Estêvão, vou contemplá-la de mais perto. Ao mesmo tempo, receoso de que, descobrindo ali um estranho, guiasse os passos para casa, Estêvão afastou-se do lugar em que ficara, resoluto a aparecer, quando ela estivesse próxima à cerca do jardim. A moça vinha andando com o livro fechado, e os olhos ora no chão, ora nas andorinhas e camaxilras que esvoaçavam na chácara. Se trazia saudades, não se lhe podiam ler no rosto, que era quieto e pensativo, sim, mas sem a menor sombra de pena ou de tristeza. Estêvão do lugar onde estava podia examinar-lhe as feições, sem ser visto por ela; mas foi justamente do que não cuidou, desde que lhas pôde distinguir. Valia a pena, entretanto, contemplar aqueles grandes olhos castanhos, meio velados pelas longas, finas e bastas pestanas, não maviosos nem quebrados, como ele os cuidara ver, mas de uma beleza severa, casta e fria. Valia a pena admirar como eles comunicavam a todo o rosto e a toda a figura um ar de majestade tranqüila e senhora de si. Não era ela uma dessas belezas que, ao mesmo tempo que subjugam o coração, acendem os sentidos; falava à inteligência primeiro do que ao coração, tanto a arte parecia haver colaborado com a natureza naquela criatura, meia estátua e meia mulher. Tudo isto podia ver e considerar o nosso bacharel. A verdade, porém, é que a nenhuma destas coisas atendeu. Desde que distinguira as feições da moça, ficou como tomado de assombro, com os olhos parados, a boca entreaberta, fugindo-lhe a vida e o sangue todo para o coração. A moça chegara à cerca; esteve de pé algum tempo, olhou em redor e por fim sentou-se no banco que ali havia, dando as costas para o jardim de Luís Alves. Abriu novamente o livro, e continuou a leitura do ponto em que a deixara tão só consigo, tão embebida no livro que tinha diante, que não a despertou o rumor, aliás sumido, dos passos de Estêvão nas folhas secas do chão. Teria percorrido meia página, quando Estêvão, reclinando-se sobre a cerca, e procurando abafar a voz para que só chegasse aos ouvidos dela, proferiu este simples nome: - Guiomar! (pp. 25-28)

Neste heterorretrato físico corporal e indumentário, Estêvão destaca o perfil de Guiomar que adjetiva de “correto e puro” e a compara com uma “escultura antiga”. A cor da face da protagonista é associada metaforicamente à cor do leite, como se pode ver pela expressão “face

cor de leite”, que contrasta com a cor escura do cabelo. A intimidade do lar permite uma certa frouxidão na aparência, e por isso os cabelos estavam “frouxamente atados no alto da cabeça” e a figura feminina usa um roupão. Esta peça de vestuário da afilhada da baronesa é descrita minuciosamente, como se pode ver pelas expressões “de musselina branca”, “finamente bordado”, “preso por um pequeno broche de safira”, e “vestido roçagante”, e pela frase “Um botão, do mesmo mineral, fechava em cada pulso as mangas estreitas e lisas, que rematavam em folhos de renda.” A descrição do roupão de Guiomar ajuda o leitor a caracterizar socialmente a rapariga, pois o roupão tem pormenores ricos, apenas suportados financeiramente pela elite. O roupão não permite a Estêvão ver o talhe de Guiomar, mas adivinha-o “elegante”. Além do perfil, Estêvão consegue ver a estatura da amada, que adjetiva de “alta”. Aquele adjetiva triplamente a rapariga de “serena e grave” e “graciosa”. O andar da moça é adjetivado duplamente de “vagaroso e regular”. O rosto também é descrito com recurso à dupla adjetivação “quieto e pensativo” que não mostrava “pena ou [...] tristeza”. A adjetivação anteposta “grandes” ao nome “olhos” favorece esteticamente Guiomar, e o adjetivo posposto “castanhos” dá o tom mais objetivo desta descrição valorativa, como se confirma pelas pestanas, triplamente adjetivadas de “longas, finas e bastas”. De forma genérica, a beleza dos olhos é também descrita com recurso à tripla adjetivação “severa, casta e fria” que dá a toda a figura de Guiomar “um ar de majestade tranqüila e senhora de si”. Por fim, Estêvão acaba por pensar que a arte se tinha aliado à natureza para criar aquela rapariga que pela perfeição física parecia “meia estátua e meia mulher”.

Luísa é neste curto heterorretrato físico corporal e indumentário objeto de visão de Basílio:

Tinham tirado os pratos da cama; e sentada à beira do leito, os seus pezinhos calçados numa meia cor-de-rosa pendiam, agitavam-se, enquanto um pouco dobrada sobre si, os cotovelos sobre o regaço, a cabecinha de lado, tinha em toda a sua pessoa a graça lânguida de uma pomba fatigada. Basílio achava-a irresistível; quem diria que uma burguesinha podia ter tanto chique, tanta *queda*? Ajoelhou-se, tomou-lhe os pezinhos entre as mãos, beijou-lhos; depois, dizendo muito mal das ligas “tão feias, com fechos de metal”, beijou-lhe respeitosamente os joelhos; e então fez-lhe baixinho um pedido. Ela corou, sorriu, dizia: Não! Não! E quando saiu do seu delírio tapou o rosto com as mãos, toda escarlate; murmurou repreensivamente:
— Oh, Basílio! (pp. 235-236)

Neste passo, os pés de Luísa aparecem designados pelo diminutivo “pezinhos”, sugerindo em simultâneo pequenez e sensualidade. A pequenez do pé adequa-se a um ideal de beleza feminino oitocentista que se estende na cultura popular ao famoso conto da “Cinderela” e o pormenor do pequeno pé da protagonista, com o sapatinho de cristal identificativo. A sensualidade, por outro lado, espraia-se neste passo por todo um conjunto de vocabulário ou expressões que evidencia a licenciosidade da relação extra-conjugal de Luísa, como “pendiam, agitavam-se”, “dobrada sobre si”, “graça lânguida de uma pomba fatigada”, “irresistível”, “beijou-lhos”, “ligas”, “escarlate”. Nesse mesmo sentido ocorre a epanalepse do advérbio de

negação “Não!”, em curta frase apredicada exclamativa, sugestiva do prazer que Basílio proporciona a Luísa naquele exato momento. A “meia cor-de-rosa”, pela cor, define a feminilidade algo inocente de Luísa, que é perdida (exposta) com esta relação: assim também se pode interpretar a expressão “graça lânguida de uma pomba fatigada”, em que “pomba” remete para a pureza e os adjetivos “lânguida” e “fatigada” para a perda da mesma. A posição em que Luísa se encontra, como se pode ver pelas expressões “os seus pezinhos [...] agitavam-se”, “um pouco dobrada sobre si”, “os cotovelos sobre o regaço” e “a cabecinha de lado”, sugere o ato sexual entre Luísa e Basílio, pormenorizando a posição que ela assume na cama. Basílio acha Luísa “irresistível” e interroga-se como é que uma “burguesinha” pode cair nesta sedução extra-conjugal. Repare-se no diminutivo do nome *burguesa*, que parece transparecer algum desdém pela burguesia lisboeta em ascensão, neste caso representada pela personagem-tipo Luísa. Por outro lado, “tanto chique” está em paralelo com “tanta queda?”, numa pergunta retórica. E o leitor não pode deixar de associar, pelo peso cultural judaico-cristão do nome “queda”, presente no *Génesis* bíblico, a queda, neste caso, não do homem, mas de uma mulher. A “serpente” metafórica neste caso que motivou a queda de Luísa foi o primo, e Basílio parece ficar impressionado com a ingenuidade de Luísa, assim pelo menos sugere a visão que neste passo ele tem da prima. Além do diminutivo suprarreferido, toda a frase pode ser entendida como uma crítica à burguesia portuguesa pelo tom nela imprimido. Mesmo encontrando em Luísa “tanto chique” não se coíbe de lhe criticar as ligas que adjetiva de “tão feias” por terem fechos de metal. A expressão “beijou-lhe respeitosamente os joelhos” está impregnada de ironia pelo recurso ao advérbio de modo “respeitosamente”, uma vez que esta é uma relação adúltera e este heterorretrato está a ser feito durante um encontro amoroso no “Paraíso”. Trata-se de uma passagem ousada do narrador, mas em que não se descreve, antes se sugere um ato sexual de *cunnilingus* praticado por Basílio a Luísa, em função da descrição da postura na cama da protagonista e dos efeitos que nela cria o gesto mais ativo de Basílio - Luísa fica “toda escarlate” e tapa o rosto com as mãos. Este tipo de erotismo não era permitido, regra geral, às mulheres burguesas casadas, que deviam dar prazer aos seus maridos e procriar, não propriamente ter prazer sexual. A moral puritana da burguesia oitocentista definia deste modo as regras do jogo também no leito conjugal. O prazer feminino era um exclusivo das prostitutas da época ou das amantes, assim o entendiam os homens oitocentistas. Eça fazia parte deste contexto cultural. Por isso, Eça tem de sugerir apenas tal ato, por isso Luísa, ao mesmo tempo que tem prazer, demonstra vergonha no prazer que tira desse ato sexual. Ou seja, a referência está subentendida na passagem e tinha de ser o leitor da época a interpretar o que está escrito nas entrelinhas, uma vez que Eça de Queirós não pretendia ser lido como um autor erótico, e por isso marginalizado, como por exemplo Marquês de Sade.

Maria Eduarda, coprotagonista d’*Os Maias*, é objeto de visão de Carlos da Maia, onde este faz um heterorretrato físico corporal e indumentário:

Voltou-se, viu Maria Eduarda diante de si. Foi como uma inesperada aparição - e vergou profundamente os ombros, menos a saudá-la, que a

esconder a tumultuosa onda de sangue que sentia abrasar-lhe o rosto. Ela, com um vestido simples e justo de sarja preta, um colarinho direito de homem, um botão de rosa e duas folhas verdes no peito, alta e branca, sentou-se logo junto da mesa oval, acabando de desdobrar um pequeno lenço de renda. Obedecendo ao seu gesto risonho, Carlos pousou-se embaraçadamente à borda do sofá de repes. E depois dum instante de silêncio, que lhe pareceu profundo, quase solene, a voz de Maria Eduarda ergueu-se, uma voz rica e lenta, dum tom de ouro que acariciava. Através do seu enleio, Carlos percebia vagamente que ela lhe agradecia os cuidados que ele tivera com Rosa: e, de cada vez que o seu olhar se demorava nela um instante mais, descobria logo um encanto novo e outra forma da sua perfeição. Os cabelos não eram louros, como julgara de longe à claridade do sol, mas de dois tons, castanho-claro e castanho-escuro, espessos e ondeando ligeiramente sobre a testa. Na grande luz escura dos seus olhos havia ao mesmo tempo alguma coisa de muito grave e de muito doce. Por um jeito familiar cruzava às vezes, ao falar, as mãos sobre os joelhos. E através da manga justa de sarja, terminando num punho branco, ele sentia a beleza, a brancura, o macio, quase o calor dos seus braços. [...] Ergueu-se, foi puxar um enorme cordão de campainha que pendia ao lado do piano. O seu cabelo por trás, repuxado para o alto da cabeça, deixava uma penugem de ouro frisar-se delicadamente sobre a brancura láctea do pescoço. Entre aqueles móveis de repes, sob o tecto banal de estuque enxovalhado, toda a sua pessoa parecia a Carlos mais radiante, duma beleza mais nobre, e quase inacessível; e pensava que nunca ali ousaria olhá-la tão francamente, com uma tão clara adoração, como quando a encontrava na rua. (pp. 354-355)

Este heterorretrato físico corporal e indumentário de Maria Eduarda é bastante pormenorizado, tanto no que diz respeito à indumentária como no que toca aos aspetos físicos. O vestido de sarja preta que aquela envergava é duplamente adjetivado de “simples e justo”, trazia um colarinho “direito de homem”, ao peito usava “um botão de rosa e duas folhas verdes” e tinha “um pequeno lenço de renda”. A coprotagonista é duplamente adjetivada de “alta e branca”, o seu gesto é descrito como “risonho”, concretizando, assim, uma adjetivação com sentido hipalagético. A voz de Maria Eduarda é duplamente adjetivada de “rica e lenta”, cujo tom é metaforicamente associado ao ouro e personificado como se comprova pela forma verbal “acariciava”. Os cabelos são “de dois tons, castanho-claro e castanho-escuro” e aparecem descritos com o recurso ao adjetivo “espessos”, que ondeavam “ligeiramente sobre a testa”. Os olhos são escuros e na luz que saía deles havia antiteticamente “alguma coisa de muito grave e de muito doce”. Através da manga justa do vestido que descia até punho “branco” Carlos adivinhava “a beleza, a brancura, o macio, quase o calor” dos braços. O cabelo por trás estava repuxado para o alto da cabeça o que deixava metaforicamente uma “penugem de ouro frisar-se delicadamente sobre a brancura láctea do pescoço”. Maria Eduarda parecia aos olhos de Carlos “mais radiante, duma beleza mais nobre, e quase inacessível” devido ao contraste com os “móveis de repes, sob o tecto banal de estuque enxovalhado” sala onde se encontravam. Este heterorretrato da coprotagonista d’*Os Maias* resulta numa heteroavaliação normativa estética valorativa.

Capítulo 5 Mutabilidade da visão das personagens femininas queirosianas e machadianas

5.1 Prolegómenos

Neste capítulo, a nossa análise será direcionada para o apuramento da composição das personagens femininas, independentemente do seu relevo diegético. Tendo em conta a teoria de E. M. Forster, as personagens podem distinguir-se quanto à composição entre planas ou redondas⁴⁵⁶. Sobre as primeiras, afirma o ensaísta:

One great advantage of flat characters is that they are easily recognized whenever they come in [...]. A second advantage is that they are easily remembered by the reader afterwards. They remain in his mind as unalterable for the reason that they were not changed by circumstances; they moved through circumstances, which gives them in retrospect a comforting quality, and preserves them when the book that produced them may decay.⁴⁵⁷

As personagens assim compostas são caracterizadas apenas por um traço, por uma característica base que as acompanha ao longo da narrativa⁴⁵⁸. As personagens planas são normalmente associadas ao relevo diegético de figurante. Já as personagens redondas são complexas, e caracterizadas pelo autor sobre aspetos distintos, numa pluralidade de traços que lhes dá um contorno misterioso e antinómico surpreendendo o leitor pelas diferentes reações perante os acontecimentos⁴⁵⁹. Este tipo de composição está por norma associada às personagens de maior relevo. Agregados às personagens redondas estão muitas vezes o monólogo interior e o narrador de focalização interna⁴⁶⁰. As personagens com este tipo de composição são normalmente associadas ao romance, o que não invalida que se encontrem na novela e no conto. Contudo, Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes alertam para a dificuldade em muitas vezes se distinguir entre personagem plana e personagem redonda:

A distinção personagem plana / personagem redonda envolve alguns riscos, se for encarada de forma rígida. Num universo diegético não se verifica forçosamente essa repartição esquemática, observando-se por vezes que certas personagens oscilam entre a condição da personagem plana e a da redonda.⁴⁶¹

⁴⁵⁶ Cf. E. M. Forster, *Aspects of the Novel*, New York, Hartcourt, Brace & World, 1955, p. 67 e p. 71, respetivamente.

⁴⁵⁷ Cf. *Ibidem*, pp. 68-69.

⁴⁵⁸ Cf. *Ibidem*, p. 67, e Vítor Manuel de Aguiar e Silva, *Teoria da Literatura*, vol. I, p. 709.

⁴⁵⁹ Cf. E. M. Forster, *Aspects of the Novel*, p. 78.

⁴⁶⁰ Cf. Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes, *Dicionário de Narratologia*, s.v. “Personagem Redonda”, p. 323.

⁴⁶¹ Cf. *Ibidem*, s.v. “Personagem Plana”, p. 322.

Tendo em conta estas teorias, vamos neste subcapítulo fazer o levantamento das personagens femininas romanescas machadianas e queirosianas planas e redondas e a deteção de casos ambíguos. Outro escopo que nos move é a verificação da mutabilidade ou permanência da visão subjetal e objetal da personagem feminina no *corpus* em consideração. Os dois escopos serão apresentados estruturalmente de acordo com o relevo diegético das personagens femininas romanescas queirosianas e machadianas, começando pelas protagonistas e terminando nas figurantes, seguindo assim, metodologicamente, a estrutura dos capítulos precedentes.

5.2 Personagens redondas ou planas

No que concerne às protagonistas machadianas e queirosianas, nem todas são consideradas redondas. Começemos por Lívia. A protagonista do primeiro romance machadiano pode ser considerada uma personagem que oscila entre a composição de personagem plana e redonda. Por um lado, parece redonda por ser dotada de monólogos interiores, monólogos e discurso direto, como se pode ver pelo passo abaixo transcrito:

Lívia aprovara a mudança sob a influência de igual idéia. Aqueles últimos dias tinham sido de plena e deliciosa paz. Seus projetos de futuro eram imensos; delineava uma vida independente de todas as escravidões sociais, vida exclusiva deles, cheia de todos os prestígios da poesia e do amor. Às vezes receava que esses sonhos fossem apenas sonhos. Ainda assim não os dera por nenhum preço deste mundo. (p. 105)

Também se nota nela uma evolução psicológica que determina o desenvolvimento da sua história e que, conseqüentemente, interfere com a do seu coprotagonista, Félix, ou seja, numa fase inicial de *Ressurreição* o leitor depara-se com uma Lívia disposta a perdoar a dor infligida pelos ciúmes doentios de Félix. Veja-se o passo:

A melancólica resignação da moça comoveu o médico; no fim de uma semana estava aos pés dela, fazendo ato de sincera contrição. Lívia perdoou-lhe as lágrimas choradas durante aqueles oito dias de angustiosa incerteza. Perdoou-lhas como sabem perdoar as almas verdadeiramente boas, — sem ressentimento. Mas a causa da ausência não a explicou Félix. (p. 94)

No entanto, numa fase mais avançada do romance, a predisposição de Lívia altera-se ao ponto de, após Félix ter cancelado o casamento, não querer continuar o relacionamento que tinha com o médico. Mas acaba por perdoá-lo. Ou seja, a característica do perdão, que é linear nesta personagem ao longo da narrativa, contrasta com o facto de ter voltado com a promessa que tinha feito a Félix de que aguentaria o relacionamento desde que aquele a amasse. No passo apresentado abaixo estão refletidas as duas formas de composição desta protagonista:

Lívia entra serenamente pelo outono da vida. Não esqueceu até hoje o escolhido de seu coração, e à proporção que volvem os anos, espiritualiza e santifica a memória do passado. Os erros de Félix estão esquecidos; o traço luminoso, de que ela lhe falara na última entrevista,

foi só o que lhe ficou. No tempo em que os mosteiros andavam nos romances, — como refúgio dos heróis, pelo menos, — a viúva acabaria os seus dias no claustro. A solidão da cela seria o remate natural da vida, e como a olhos profanos não seria dado devassar o sagrado recinto, lá a deixaríamos sozinha e quieta, aprendendo a amar a Deus e a esquecer os homens. Mas o romance é secular, e os heróis que precisam de solidão são obrigados a buscá-la no meio do tumulto. Lívia soube isolar-se na sociedade. Ninguém mais a viu no teatro, na rua, ou em reuniões. Suas visitas são poucas e íntimas. Dos que a conheceram outrora, muitos a esqueceram mais tarde; alguns a desconhecariam agora. Talvez o tempo lhe respeitasse a beleza, a não ser a catástrofe que lhe enlutou a vida. Já na meiga e serena fisionomia vão apontando sinais de decadência próxima. Os poucos que lhe freqüentam a casa não reparam nisso, porque a alma não perdeu o encanto, e é ainda hoje a mesma feiticeira amável de outro tempo. Ela, sim, ela vê que a flor inclina o colo, e que não tarda o vento da noite a dispersá-la no chão. Mas do mesmo modo que a beleza lhe não acordara vaidades, assim a decadência lhe não inspira terror. Para consolo e companhia de sua velhice tem ela o filho, em cuja educação concentra todos os esforços. Luís possui as graças da mãe, apenas modificadas por uns toques varonis. Tem só quinze anos; mas como herdou a índole austera da viúva, e pouco, muito pouco, da viveza de imaginação, parece menos um adolescente que um homem. (pp. 165-166)

Em *Eça* também encontramos uma protagonista cuja composição se aproxima da Lívia machadiana, Luísa. Talvez devido à discrepância do número de páginas que separa *Ressurreição* e *O Primo Basílio*, a coprotagonista deste é dotada de mais densidade psicológica, como se comprova por um maior número de monólogos interiores, os quais são mais extensos, como é o caso do que se apresenta abaixo:

Foi abrir as janelas, debruçar-se para a rua; mas a criada do doutor, que costurava por dentro dos vidros, ergueu logo olhos tão sôfregos que Luísa fechou rapidamente as vidraças. Veio recomendar a melodia, já nervosa. Uma carruagem rolou. Ergueu-se agitada; batia-lhe o coração. A carruagem passou... Três horas já! O calor parecia-lhe maior, insuportável; sentia-se afogueada; foi cobrir-se de pó-de-arroz. Se Basílio estivesse doente! E num quarto de hotel! Só, com criados desleixados! Mas não, ter-lhe-ia escrito nesse caso!... Não viera, não se importara! Que grosseiro, que egoísta! Era bem tola em se afligir. Melhor! Mas, abafava-se, positivamente! Foi um leque, e as suas mãos enraivecidas sacudiram num frenesi a gaveta, ao se abriu logo, um pouco perra. Pois bem, não o tornaria a receber! E o seu grande amor, de repente, como um fumo que uma rajada dissipa, desapareceu! Sentiu um alívio, um grande desejo de tranquilidade. Era absurdo, realmente, com um marido como Jorge, pensar noutro homem, um leviano, um estroina!... Deram quatro horas. Veio-lhe uma desesperação, correu ao escritório de uma folha de papel, escreveu à pressa: Querido Basílio. Por que não vens? Estás doente? Se soubesse os tormentos por que me fazes passar... A campainha retiniu. Era ele! Amarrotou o bilhete, meteu-o no bolso do ficou esperando, palpitante. Passos de homem pisaram no tapete da sala. Entrou com o olhar faiscante... Era Sebastião, um pouco pálido, que lhe apertou muito as mãos. Estava melhor? Tinha dormido bem? (pp. 156-158)

Luísa será uma personagem plana, por poder ser considerada uma personagem-tipo: como afirmam Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes “ela revela uma certa capacidade para se

identificar com o **tipo** [...] e com a sua representatividade social”⁴⁶². Assim, quando Eça para caracterizar Luísa diz que esta é a “burguesinha da baixa” patenteia as capacidades dessa representatividade social típica das personagens planas que, ao mesmo tempo, correspondem a tipos⁴⁶³. Representativo deste tipo de composição é a passagem que se apresenta de seguida:

Luísa espreguiçou-se. Que seca ter de se ir vestir! Desejaria estar numa banheira de mármore cor-de-rosa, em água tépida, perfumada, e adormecer! O numa rede de seda, com as janelas cerradas, embalar-se, ouvindo música! Sacudiu a chinelinha; esteve a olhar muito amorosamente o seu pé pequeno, branco como leite, com veias azuis, pensando numa infinidade de coisinhas: - em meias de seda que queria comprar, no farnel que faria a Jorge para a jornada, em três guardanapos que a lavadeira perdera... (p. 11)

Todavia, a teoria de Cristina Costa Vieira adverte para a possibilidade de se distinguir personagem plana de tipo: é personagem plana a que não muda ao longo de uma narrativa; é personagem-tipo a que remete para uma representatividade social, como referido na Introdução. E assim, Luísa pode ser considerada personagem-tipo da burguesa lisboeta adúltera oitocentista, mas uma personagem redonda, pela transição da fidelidade à infidelidade, mesmo que houvesse indícios iniciais n’*O Primo* para tal facto diegético. Apresentamos de seguida uma passagem onde se mostra o lado redondo da composição de Luísa:

la encontrar Basílio no *Paraíso* pela primeira vez. E estava muito nervosa: não dominar, desde pela manhã, um medo indefinido que lhe fizera pôr um véu muito espesso, e bater o coração ao encontrar Sebastião. Mas ao mesmo uma curiosidade intensa, múltipla, impelia-a, com um estremecimentozinho de prazer. - Ia, enfim, ter ela própria aquela aventura que lera tantas vezes nos romances amorosos! Era uma forma nova do amor que ia experimentar, sensações excepcionais! Havia tudo - a casinha misteriosa, o segredo ilegítimo, todas as palpitações do perigo! Porque o aparato impressionava-a mais que o sentimento; e a casa em si interessava-a, atraía-a mais que Basílio! Como seria? Era os lados de Arroios, adiante do Largo de Santa Bárbara; lembrava-se vagamente que havia ali uma correnteza de casas velhas... (pp. 198)

Já as coprotagonistas Helena, Iaiá, Capitu, Amélia e Genoveva podem ser consideradas redondas quanto à sua composição. Helena é uma personagem redonda, pois surpreende o leitor quando acaba por saber que consegue alterar o rumo da história, quando o narrador desvenda o mistério de Helena:

Inocente ou culpada, Helena aparecia-lhe naquele momento como uma recordação das horas felizes, — doce recordação que os sucessos presentes ou futuros podiam somente tornar mais saudosa, mas não destruiriam nunca, porque é esse o misterioso privilégio do passado. (p. 122)

⁴⁶² Cf. *Ibidem*.

⁴⁶³ Cf. *Ibidem*.

A protagonista de *Iaiá Garcia* do romance homônimo é uma personagem que vai evoluindo, talvez porque o retrato daquela é iniciado quando ainda era criança. Logo, trata-se de uma personagem redonda. Veja um passo onde está espelhada essa mudança:

Durante o jantar e a noite, Iaiá fez impressão na família e nos estranhos, pela singular alteração de seus modos. Estava um pouco pálida, mas a viva luz dos olhos parecia comunicar ao rosto uma porção do colorido ausente. Mostrou-se expansiva, e não galhofeira. Suas frases eram longas, deduzidas, iam até o fim do pensamento, sem as interrupções e saltos do costume. De costume, parecia que a moça pensava aos fragmentos, porque era quase impossível ter com ela uma conversa inteira e ordenada com a sua variedade própria. Naquele dia era o contrário. Como que a alma despira a roupa de bailarina, para enfiar um roupão caseiro, simples, apertado, subido até o pescoço. Era melhor assim? era pior? Nem uma nem outra coisa; era uma aparência nova. (p. 103)

A coprotagonista de *Dom Casmurro* pode ser considerada redonda apenas pela sua complexidade. O ponto máximo de dificuldade em analisá-la e percebê-la reside na dúvida machadiana em relação à fidelidade da coprotagonista:

Jantei fora. De noite fui ao teatro. Representava-se justamente Otelo, que eu não vira nem lera nunca; sabia apenas o assunto, e estimei a coincidência. [...] O último ato mostrou-me que não eu, mas Capitu devia morrer. Ouvi as súplicas de Desdêmona, as suas palavras amorosas e puras, e a fúria do mouro, e a morte que este lhe deu entre aplausos frenéticos do público. — E era inocente, vinha eu dizendo rua abaixo; — que faria o público, se ela deveras fosse culpada, tão culpada como Capitu? E que morte lhe daria o mouro? Um travesseiro não bastaria; era preciso sangue e fogo, um fogo intenso e vasto, que a consumisse de todo, e a reduzisse a pó, e o pó seria lançado ao vento, como eterna extinção... (pp. 286-287)

Ao lado destas coprotagonistas e protagonistas machadianas que pela composição são redondas, também encontramos três em Eça: Amélia, Genoveva e Maria Eduarda. Amélia pode ser considerada personagem redonda porque também ela tem direito a monólogos interiores, alguns bastante longos, e a alteração no seu comportamento acaba por surpreender o leitor, pois de uma pacata filha e amiga transforma-se na amante de padre Amaro. Além disso, durante o seu relacionamento com Amaro vão surgindo outras alterações de personalidade. Veja-se o seguinte fragmento, onde, pelas oscilações psicológicas, se comprova a composição redonda de Amélia:

E então o seu amor pelo pároco, que até aí, naquela reunião de saias e batinas da Rua da Misericórdia se lhe afigurara natural, agora, julgando-o reprovado pelas pessoas que desde pequena fora acostumada a respeitar — os Guedes, os Marques, os Vaz, — aparecia-lhe já monstruoso: assim as cores dum retrato pintado à luz de azeite, e que à luz de azeite parecem justas, tomam tons falsos e disformes quando lhes cai em cima a luz do sol. E quase estimava que o padre Amaro não tivesse voltado à Rua da Misericórdia. No entanto, com que ansiedade esperava todas as noites o seu toque de campainha! Mas ele não vinha; e

aquela ausência, que a sua razão julgava prudente, dava ao seu coração o desespero de uma traição. (p. 447)

Genoveva d'A *Tragédia da Rua das Flores* é uma personagem complexa, dotada de grandes monólogos interiores, e o seu regresso a Lisboa, envolto em mistério, legitima a designação de “a estrangeira” nas primeiras páginas do romance. Estas circunstâncias, de certa forma, preparam o leitor para algo tão trágico como o incesto amoroso com o filho, facto que a leva ao suicídio quando sabe da cilada que o destino lhe pregou, tal como fizera Jocasta na tragédia *Édipo Rei*. A sua forte personalidade e a sua decisão de pôr fim à vida quando é apanhada por surpresa tão medonha conduz-nos a considerar Genoveva indubitavelmente uma personagem redonda e, possivelmente, na nossa opinião, a personagem feminina romanesca mais bem construída de Eça. O passo abaixo ilustra a forte personalidade desta protagonista que é ainda mais densa devido ao monólogo interior:

Genoveva, muito estendida na sua poltrona, bebia o seu gim, devagarinho. Parecia acalmar-se, pouco a pouco; tinha acendido um cigarrinho *La Ferme* e soprava o fumo, muito estirada, as pernas cruzadas; a sua testa branca, um pouco curta, desfranzia-se, serenava; e espreguiçando-se:

— Um passeio estúpido, por um diabo de uma estrada entre muros e quintas, sempre! — Ergueu os olhos ao céu, com desespero. — E aquele maçador do senhor Dâmaso, que imbecil, que idiota!... [...]

Falava com uma vivacidade brusca, impaciente, que contrastava com o rosto aquilino, a sua figura de estátua, que parecia revelar um temperamento frio e sereno. (p. 47)

Se de entre as protagonistas e coprotagonistas queirosianas houvesse dúvidas quanto à sua composição não seria, com certeza, Maria Eduarda. Esta personagem feminina é claramente uma personagem redonda, pelo espaço narrativo que lhe é concedido, muito do qual ocupado com monólogos interiores ou discurso direto e pelo mistério que envolve o seu passado, que a leva a cometer incesto sem ter conhecimento, à maneira de Genoveva, mas aquela com o irmão. Apresentamos abaixo um excerto de monólogo interior da coprotagonista d'*Os Maias* atestando a composição redonda de Maria Eduarda:

Muitas vezes ao recolherem Maria tinha uma inquietação. Que pensaria miss Sarah desta sesta assim enclausurada, sem um rumor, com a janela do pavilhão cerrada? Melanie, desde pequena ao serviço de Maria, era uma confidente: o bom Domingos, um imbecil, não contava: mas miss Sarah?... Maria confessava sorrindo que se sentia um pouco humilhada, ao encontrar depois à mesa os cândidos olhos da inglesa sob os seus bandós virginais... Está claro! se a boa miss tivesse a ousadia de resmungar ou franzir de leve a testa, recebia logo secamente a sua passagem no Royal Mail para Southampton! Rosa não a lamentaria, Rosa não lhe tinha afeição. Mas, enfim, era tão séria, admirava tanto a senhora! Ela não gostava de perder a admiração duma rapariga tão séria. E assim decidiram despedir Miss Sarah, regamente paga, e substituí-la, mais tarde, em Itália, por uma governanta alemã, para quem eles fossem como casados, «monsieur et madame...» (pp. 464-465)

Ao lado destas coprotagonistas e protagonistas, cuja composição varia entre plana e redonda, ou é apenas redonda, encontramos uma personagem feminina machadiana plana, Guiomar. De facto, tendo em conta o seu relevo diegético, trata-se de um caso particular. Guiomar é por nós considerada personagem plana porque ela é desde o início do romance descrita como tendo uma personalidade forte e calculista, a quem ninguém conseguia fazer mudar de ideias. Há inclusive uma tentativa falhada de Mrs. Oswald neste sentido, o que confirma tal traço, ou seja, Guiomar é sempre dona da sua vontade, tanto que no final da diegese ela acaba por casar com Luís Alves, quando a vontade da madrinha, única personagem a quem Guiomar por agradecimento ouvia, consistia no casamento da afilhada com Jorge. Aliás, é ela que toma a decisão de pedir a Luís Alves que este a peça em casamento, comportamento menos usual numa época em que a passividade feminina no campo amoroso é considerado o comportamento mais digno de uma senhora elegante. Mas Guiomar também é redonda se tivermos em conta a descrição do seu passado, uma vez que esta é de origens humildes, indo, após o falecimento dos pais, viver com a baronesa, o que lhe altera o estatuto na sociedade. O passo apresentado abaixo é ilustrativo da personalidade vincada de Guiomar durante todo o romance, e, ainda, da sua ascensão social. Esta composição da protagonista d'*A Mão e a Luva* aproxima-a da Luísa queirosiana:

Pouco depois estabeleceu-se Guiomar definitivamente em casa da madrinha, onde a alegria reviveu, gradualmente, graças à nova moradora, em quem havia um tino e sagacidade raros. Tendo presenciado, durante algum tempo, e não breve, o modo de viver entre a madrinha e Henriqueta, Guiomar pôs todo o seu esforço em reproduzir pelo mesmo teor os hábitos de outro tempo, de maneira que a baronesa mal pudesse sentir a ausência da filha. Nenhum dos cuidados da outra lhe esqueceu, e se em algum ponto os alterou foi para aumentar-lhe novos. Esta intenção não escapou ao espírito da baronesa, e é supérfluo dizer que deste modo os vínculos do afeto mais se apertaram entre ambas. Ao mesmo tempo que ia provando os sentimentos de seu coração, revelava a moça, não menos, a plena harmonia de seus instintos com a sociedade em que entrara. A educação, que nos últimos tempos recebera, fez muito, mas não fez tudo. A natureza incumbira-se de completar a obra,- melhor diremos, começá-la. Ninguém adivinharia nas maneiras finamente elegantes daquela moça, a origem mediana que ela tivera; a borboleta fazia esquecer a crisálida. (p. 44)

No que concerne às personagens secundárias, encontramos algumas planas e outras redondas. Destacamos primeiro as que têm maior incidência nos romances. Assim, em Machado temos Raquel, Estela, Virgília, Sofia, Flora, Fidélia e D. Carmo, e em Eça, Juliana, condessa de Gouvarinho, Gracinha e D. Patrocínio. Raquel d'*Ressurreição* aparece desde o início do romance apaixonada por Félix sem ter a coragem de se declarar. Além disso, ajuda a rival a conquistar o homem por quem está apaixonada e compadece-se de Lívia quando o relacionamento dela não vai avante. A única pessoa que sabe dos seus sentimentos é Lívia, que acaba por descobrir por acaso. Como está certa de não ter hipótese de futuro com Félix acaba por casar com Meneses. De facto, se tivermos em atenção as palavras do narrador podemos considerá-la redonda, na medida em que no fim do romance, passados dez anos, Raquel e Meneses estão felizes um com o

outro, isto é, há uma alteração no estado de espírito daquela personagem, abandonando a tristeza e encontrando a felicidade ao lado de Meneses. O passo apresentado de seguida ilustra a nova felicidade de Raquel:

Ligeiros e felizes foram eles para Raquel e Meneses, que eu tenho a honra de apresentar ao leitor, casados, e amantes ainda hoje. A piedade os uniu; a união os fez amados e venturosos. A pouco e pouco, o primeiro amor de Raquel se foi apagando, e o coração da moça não achou melhor convalescença que desposar o enfermeiro. Se lho dissessem no tempo em que ela adoeceu por amor do médico, levantaria desdenhosamente os ombros, e com razão. Donde se colhe quão acertado é aquele provérbio oriental que diz — que a noite vem pejada do dia seguinte. Qual fosse a aurora que a sua noite trazia no seio não o adivinhara Raquel, mas a sua atual opinião é que não a podia haver mais bela em toda a escala do tempo. (pp. 164-165)

Mrs. Oswald é uma personagem plana, pois aparece desde o início da narrativa com ciúmes de Guiomar pelo amor e amizade que a baronesa sente por esta. De forma a conseguir conquistar o afeto da baronesa começa a influenciar psicologicamente Guiomar a casar com Jorge, mas Guiomar acaba por casar com Luís Alves e a inglesa para não deixar ver a sua frustração mostra-se com uma felicidade eufórica. Veja-se o excerto que se segue sobre esta personagem plana:

Mrs. Oswald concebeu então um projeto insensato, que lhe pareceu aliás excelente e de bom aviso. O desejo de servir a baronesa e levar uma idéia ao fim tapou-lhe os olhos da razão. Ela foi diretamente a Jorge. [...] E a inglesa expôs um plano completo que o sobrinho da baronesa ouviu um tanto perplexo. O plano consistia em ir Jorge pedir a moça à baronesa, em presença dela própria. A baronesa, que nutria o desejo de os ver casados, não deixaria de fazer pesar o seu voto na balança, e era muito difícil que a gratidão de Guiomar não decidisse em favor de Jorge. (p. 111)

Estela de *laiá Garcia* é considerada por nós uma personagem plana, pois a sua personalidade não se altera até ao final do romance. Aquela teve a oportunidade de se relacionar com Jorge, mas a diferença do estatuto social não lho permite, uma vez que Estela se considera inferior à família de Valéria. Acaba por casar com Luís Garcia, sendo o casamento arranjado por laiá e pelo pai daquela, e, na condição de filha, não podia recusar, mesmo não querendo casar. Estela passa o romance todo na condição de madrasta de laiá e casada com o pai desta, sem nunca revelar os sentimentos que tem por Jorge. Quando este se aproxima de laiá, Estela sofre uma grande comoção, mas sem nunca se manifestar, isto é, Estela deixa que o orgulho lhe comande a vida. Até quando tem de ouvir as confidências da sua “rival” amorosa, o retrato físico refletido no espelho não revela grandes modificações na sua beleza. O excerto seguinte mostra o orgulho de Estela:

Entretanto, chegavam às mãos de Estela o bilhete de Jorge e o de laiá. A viúva não podia crer o que lera. A carta da enteada era um ato de insubordinação, inexplicável na essência e na forma; e se essa carta a fez pasmar, a de Jorge fê-la gemer. O noivo desenganado recorria à intervenção de Estela. A primeira amada desse homem era agora a sua

confidente, a quem ele escrevia sem saudade, sem remorso, talvez sem hesitação.

—Sogra! concluiu Estela com amargura; e erguendo os olhos do papel para o espelho, que pendia da parede fronteira, contemplou caladamente as suas graças ainda em flor. Iaíá entrou nessa ocasião. A madrastra chamou-a ao pé de si, e mostrando-lhe o bilhete que escrevera ao noivo, perguntou-lhe o que queria dizer aquilo. A enteada ficou silenciosa durante alguns segundos; mas a resolução deu-lhe força e tranqüilidade. (p. 164)

Já Virgília é claramente uma personagem redonda. Esta personagem feminina de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* é primeiro namorada de Brás Cubas. No entanto, casa-se com Lobo Neves para poder ascender socialmente, embora esteja apaixonada por outro. É esta situação que a encaminha para o adultério, ou seja, Virgília, além de adúltera, é calculista, não querendo abdicar nem do amor nem do estatuto social. Apresentamos abaixo um fragmento da ganância de Virgília:

— O melhor é fugirmos, insinuei.

— Nunca, respondeu ela abanando a cabeça.

Vi que era impossível separar duas coisas que no espírito dela estavam inteiramente ligadas: o nosso amor e a consideração pública. Virgília era capaz de iguais e grandes sacrifícios para conservar ambas as vantagens, e a fuga só lhe deixava uma. Talvez senti alguma coisa semelhante a despeito; mas as comoções daqueles dois dias eram já muitas, e o despeito morreu depressa. Vá lá; arranjem a casinha. (p. 131)

A complexidade de Virgília, com os seus ziguezagueamentos comportamentais, leva a que o leitor nunca saiba o que pode esperar desta personagem. E por isso somos surpreendidos com a visita que ela faz a Brás Cubas moribundo ou com o seu choro no velório. Isto é sinal de uma personagem redonda.

Marcela é também uma personagem redonda, pois começa por ter um caso com Brás Cubas e volta a aparecer mais tarde no romance completamente mudada: deixa a prostituição e torna-se proprietária de uma loja. Fisicamente está também diferente, ao ponto de Brás Cubas ter dificuldade em reconhecê-la. O passo que apresentamos abaixo ilustra esta mudança de Marcela:

Ao fundo, por trás do balcão, estava sentada uma mulher, cujo rosto amarelo e bexiguento não se destacava logo, à primeira vista, mas logo que se destacava era um espetáculo curioso. Não podia ter sido feia; ao contrário, via-se que era bonita, e não pouco bonita, mas a doença e uma velhice precoce destruíram-lhe a flor das graças. As bexigas tinham sido terríveis; os sinais, grandes e muitos, faziam saliências e encarnas, declives e aclives e davam uma sensação de lixa grossa, enormemente grossa. Eram os olhos a melhor parte do vulto, e aliás tinham uma expressão singular e repugnante, que mudou, entretanto, logo que eu comecei a falar. Quanto ao cabelo, estava ruço e quase tão pequeno como os portais da loja. Num dos dedos da mão esquerda fulgia-lhe um diamante. Crê-lo-eis, pósteros? essa mulher era Marcela. (p. 90)

Sofia também é uma personagem redonda, pois a sua caracterização vai sendo alterada ao longo do romance. No início aparece a chegar de comboio com o marido, altura em que

conhece Rubião. Com o tempo vai ascendendo socialmente criando a comissão das Alagoas, que lhe dá reconhecimento público. A sua composição redonda justifica-se ainda pela aproximação a Carlos Maria, chegando mesmo a trocar um beijo, o que se pode considerar como uma traição ao marido. Transcrevemos abaixo um excerto que mostra a ascensão social de Sofia:

Chegara ao fim da comissão das Alagoas, com elogios da imprensa; a Atalaia chamou-lhe "o anjo da consolação". E não se pense que este nome a alegrou, posto que a lisonjeasse; ao contrário, resumindo em Sofia toda a ação da caridade, podia mortificar as novas amigas, e fazer-lhe perder em um dia o trabalho de longos meses. Assim se explica o artigo que a mesma folha trouxe no número seguinte, nomeando, particularizando e glorificando as outras comissárias — "estrelas de primeira grandeza". Nem todas as relações subsistiram, mas a maior parte delas estavam atadas, e não faltava à nossa dona o talento de as tornar definitivas. [...] Sofia é que, em verdade, corrigia tudo. Observava, imitava. Necessidade e vocação fizeram-lhe adquirir, aos poucos, o que não trouxera do nascimento nem da fortuna. Ao demais, estava naquela idade média em que as mulheres inspiram igual confiança às sinhazinhas de vinte e às sinhãs de quarenta. Algumas morriam por ela; muitas a cumulavam de louvores. Foi assim que a nossa amiga, pouco a pouco, espanou a atmosfera. Cortou as relações antigas, familiares, algumas tão íntimas que dificilmente se poderiam dissolver; mas a arte de receber sem calor, ouvir sem interesse e despedir-se sem pesar, não era das suas menores prendas; e uma por uma, se foram indo as pobres criaturas modestas, sem maneiras, nem vestidos, amizades de pequena monta, de pagodes caseiros, de hábitos singelos e sem elevação. Com os homens fazia exatamente o que o major contara, quando eles a viam passar de carruagem, — que era sua, — entre parênteses. (pp. 216-217)

Flora, tal como Estela, é uma personagem plana, pois a sua caracterização não se altera. Mesmo a indecisão que mostra relativamente aos seus sentimentos por Pedro e Paulo é sempre a mesma, e o leitor chega ao fim da narrativa sem saber qual dos gémeos é da preferência de Flora. O excerto abaixo comprova esta indecisão contínua de Flora que faz dela uma personagem plana:

Mas donde viria o tédio a Flora, se viesse? Com Pedro no baile, não; este era, como sabes, um dos dois que lhe queriam bem. Salvo se ela queria principalmente ao que estava em São Paulo. Conclusão duvidosa, pois não é certo que preferisse um a outro. Se já a vimos falar a ambos com a mesma simpatia, o que fazia agora a Pedro na ausência de Paulo, e faria a Paulo na ausência de Pedro, não me faltará leitora que presuma um terceiro... Um terceiro explicaria tudo, um terceiro que não fosse ao baile, algum estudante pobre, sem outro amigo nem mais casaca que o coração verde e quente. Pois nem esse, leitora curiosa, nem terceiro, nem quarto, nem quinto, ninguém mais. Uma esquisitona, como lhe chamava a mãe. (pp. 85-87)

Fidélia de *Memorial de Aires* é sem dúvida uma personagem redonda. Esta personagem machadiana aparece ao início do romance caracterizada como sendo uma viúva sofredora, comprovado pelo espaço físico onde se encontra, o cemitério. Porém, ela acaba por se apaixonar por Tristão e abandona o luto para se casar com este. Esta evolução de Fidélia faz com que ela seja redonda. Veja-se o passo que comprova essa evolução:

Talvez seja engano meu, mas acho a viúva agora mais bonita. A causa disto pode ser a mudança próxima do estado. A melancolia de antes era verdadeira, mas estranha ou hóspede, não sei como diga para significar uma espécie de visita de pêsames, poucos minutos e poucas palavras. (p. 143)

D. Carmo, à semelhança da Estela e da Flora machadianas, é uma personagem plana. Aparece no romance com uma ligação “filial” a Fidélia, que nunca se altera, e caracteriza-se ainda por ter um casamento feliz. Eis um passo ilustrativo da personalidade de D. Carmo, que poderia ser confrontado com qualquer outro de *Memorial de Aires*:

A dona da casa, afável, meiga, deliciosa com todos, parecia realmente feliz naquela data; não menos o marido. Talvez ele fosse ainda mais feliz que ela, mas não saberia mostrá-lo tanto. D. Carmo possui o dom de falar e viver por todas as feições, e um poder de atrair as pessoas, como terei visto em poucas mulheres, ou raras. Os seus cabelos brancos, colhidos com arte e gosto, dão à velhice um relevo particular, e fazem casar nela todas as idades. Não sei se me explico bem, nem é preciso dizer melhor para o fogo a que lançarei um dia destes estas folhas de solitário. (p. 19)

A Juliana queirosiana é considerada por nós uma personagem plana, à semelhança de Estela, Flora e D. Carmo. A atribuição deste tipo de composição a Juliana justifica-se pelos contínuos heterorretratos e retratos a ela feitos, sempre concordantes quanto a um ser frustrado com a vida pobre que sempre teve. A ganância de poder e o maquiavelismo dos seus atos também estão espelhados nas suas caracterizações. A alteração do vestir e viver que se dá devido à chantagem exercida sobre Luísa poderia, contudo, levar-nos a considerar Juliana uma personagem redonda. Porém, essa alteração na forma de viver da criada de Luísa e Jorge advém de características que não se alteram em Juliana. Apresentamos abaixo uma passagem exemplificativa desta personagem:

Juliana plantou-se-lhe diante, muito insolente.
— A senhora diz bem, sou uma ladra, é verdade; apanhei a carta no cisco; tirei as outras do gavetão. É verdade! E foi para isto, para mas pagarem! - E traçando, destraçando o xale, numa excitação frenética: - Não que a minha vez havia de chegar! Tenho sofrido muito, estou farta! Vá buscar o dinheiro onde quiser. Nem cinco réis de menos! Tenho passado anos e anos a ralar-me! Para ganhar meia moeda por mês, estafo-me a trabalhar, de madrugada até à noite, enquanto a senhora está de pânria! É que eu levanto-me às seis horas da manhã - e é logo engraxar, varrer, arrumar, labutar, e a senhora está muito regalada em vale de lençóis, sem cuidados, nem canseiras. Há um mês que me ergo com o dia, para meter em goma, passar, engomar! A senhora suja, suja, quer ir ver quem lhe parece, aparecer-lhe com tafularias por baixo e cá está a negra, com a pontada no coração, a matar-se com o ferro na mão! E a senhora, são passeios, tipóias, boas sedas, tudo o que lhe apetece - e a negra? A negra a esfalfar-se! Luísa, quebrada, sem força de responder, encolhia-se sob aquela cólera como um pássaro sob um chuva. Juliana ia-se exaltando com a mesma violência da sua voz. E as lembranças das fadigas, das humilhações, vinham atear-lhe a raiva, como achas numa fogueira. (pp. 278-280)

A Condessa de Gouvarinho e D. Patrocínio são por nós consideradas como personagens planas. A primeira, porque o único traço que a caracteriza ao longo d'*Os Maias* é o adultério com Carlos da Maia, a exemplo ainda de Raquel Cohen do mesmo romance; a segunda, porque o único traço que a descreve é a beatice aguda, que chega a cobri-la de ridículo. Este último traço caracterizador de uma personagem plana estende-se de igual modo à personagem secundária D. Glória de *Dom Casmurro*, a várias personagens femininas secundárias d'*O Crime*, a saber, S. Joaneira, as irmãs D. Joaquina Gansoso e D. Ana Gansoso, D. Josefa Dias, D. Maria da Assunção e a figurante marquesa de Alegros, e, por fim, à Ricardina e à Sabina, d'*A Capital*. Ilustramos os casos da condessa de Gouvarinho e de D. Patrocínio, respetivamente, para confirmar a composição plana destas personagens:

Daí a um momento estavam ambos de pé: Carlos, junto do busto, coçando a barba, com o ar embaraçado, e já vagamente arrependido: ela, diante do tremó Luís XV, compondo, com os dedos trémulos, o frisado do cabelo. De repente, na antecâmara, ouviu-se a voz do conde. Ela, bruscamente, voltou-se, correu a Carlos, e, com os longos dedos cobertos de pedrarias, agarrou-lhe o rosto, atirou-lhe dois beijos faiscantes ao cabelo e aos olhos. Depois, sentou-se largamente no sofá - e estava falando de Sintra, rindo alto, quando o conde entrou, seguido de um velho calvo, que se vinha a assoar a um enorme lenço de seda da Índia. (pp. 302-303)

- Cá por mim - disse ela do meio do sofá como de um altar, tesa nos seus cetins de domingo - o que desejo é que faças essa viagem com toda a devoção, sem deixar pedra por beijar, nem perder novena, nem ficar lugarzinho em que não rezes ou o terço ou a coroa... Além disso, também estimo que tenhas saúde. (p. 67)

Gracinha Ramires aparece no leque de personagens femininas secundárias queirosianas como personagem redonda, devido ao seu adultério com André Cavaleiro:

- É das Lousadas.
E leu, vagarosamente, serenamente, com o cotovelo enterrado na almofada: «Ex.mo Sr. José Barrolo. - V Exa., apesar de todos os seus amigos o alcunharem de *Zé Bacoco*, mostrou agora muita esperteza, chamando de novo para a sua intimidade e de sua digna esposa o gentil André Cavaleiro, nosso Governador Civil. Com efeito a esposa de V Exa., a linda Gracinha, que neste últimos tempos andava tão murcha e até desbotada (o que a todos nos inquietava), imediatamente refloriu, e ganhou cores, desde que possui a valiosa companhia da primeira autoridade do distrito. Portou-se pois V. Exa. como marido zeloso, e desejoso da felicidade e boa saúde de sua interessante esposa. Nem parece rasgo daquele que toda a Oliveira considera como o seu mais ilustre pateta! Os nossos sinceros parabéns!» (p. 399)

No que concerne às personagens secundárias com menor destaque, encontramos Sancha e D. Tonica em Machado. Em *Eça*, temos Joana d'*O Primo* e a Joana d'*A Tragédia*. Assim, Sancha seria uma personagem plana se não se tivesse casado com Escobar e não tivesse ficado viúva deste. As alterações sucessivas do seu estado civil tornam Sancha uma personagem redonda:

Escobar e a mulher viviam felizes; tinham uma filhinha. Em tempo ouvi falar de uma aventura do marido, negócio de teatro, não sei que atriz ou bailarina, mas se foi certo, não deu escândalo. Sancha era modesta, o marido trabalhador. (pp. 228-229)

Já D. Tonica é uma personagem plana, pois aparece no romance como solteirona, e é este o traço que a acompanha até ao fim da narrativa:

Ladeira abaixo, D. Tonica foi ouvindo o resto do discurso do pai, que mudou de assunto, sem mudar de estilo, — difuso e derramado. Ouvia sem entender. Ia metida em si mesma, absorta, remoendo a noite, recompondo os olhares de Sofia e de Rubião. Chegaram à casa na Rua do Senado; o pai foi dormir; a filha não se deitou logo, deixou-se estar em uma cadeirinha, ao pé da cómoda, onde tinha uma imagem da Virgem. Não trazia ideias de paz nem de candura. Sem conhecer o amor, tinha notícia do adultério, e a pessoa de Sofia pareceu-lhe hedionda. Via nela agora um monstro, metade gente, metade cobra, e sentiu que a aborrecia, que era capaz de vingar-se exemplarmente, de dizer tudo ao marido. (p. 63)

Tanto a Joana d'O *Primo* e a Joana d'A *Tragédia* aparecem com a composição de personagens redondas. A primeira justifica-se pela atitude de defender Luísa de Juliana, que acaba por surpreender o leitor, visto esta personagem aparecer sempre descrita como amante de vários rapazes da vizinhança sem se importar muito com o que se passa dentro de casa:

Juliana não estava no quarto. Subiu à cozinha; estava lá, sentada, com os olhos chamejantes, os braços nervosamente cruzados, numa raiva muda. Apenas viu Luísa, deu um salto sobre os calharses, e mostrando-lhe o punho, berrou:
— Olhe que a primeira vez que você me torne a falar como hoje, vai aqui tudo raso nesta casa!
— Cale-se, sua infame! - gritou Luísa.
— Você manda-me calar, sua p...! - E Juliana disse a palavra. Mas a Joana correu, atirou-lhe pelo queixo uma bofetada que a fez cair, com um gemido, sobre os joelhos.
— Mulher! - bradou Luísa, arremessando-se sobre a Joana, agarrando-a pelos braços.
Juliana, assombrada, fugiu.
— Ó Joana!, ó mulher!, que desgraça, que escândalo! - exclamava Luísa com as mãos apertadas na cabeça.
— Racho-a! - dizia a rapariga com os dentes cerrados, os olhos como brasas. - Racho-a! (pp. 384-385)

A segunda é por nós considerada personagem redonda, pois nas poucas páginas do romance em que aparece torna-se adúltera ao ter um caso com Victor:

Victor pareceu sentir, como vindo dela, um calor tépido, como de uma fogueira distante; via-lhe o seio arfar e a redondeza magnífica dos braços, nas mangas apertadas, dava-lhe um desejo atrevido de lhes tocar, como para lhes sentir a elasticidade. [...] A sua voz era tão cálida que Vítor voltou-se com um ligeiro estremeção. Os olhos de Joana estavam como afogados num fluido e todo o seu corpo se adiantava, numa atitude de oferta e de passividade... Fez um movimento instintivo, pôs-lhe a mão no ombro; ela cerrou os olhos e, inclinando a cabeça para trás, soltou um gemidinho suave. Victor descia, daí a meia hora, as escadas, perfeitamente contrariado. «Que tolice! Fora evidentemente

uma canalhice, porque, enfim, Camilo era seu amigo. Depois, não tinha por aquela bela lavradeira nem amor, nem capricho; fora o vestido de chita amarelo! Fora a explosão bestial de um momento sanguíneo. Além disso, as últimas palavras dela, «quero viver consigo», eram inteiramente insuportáveis! Viver com ela: um animal belo, mas estúpido, passivo..., uma fêmea!» (pp. 296-297)

No que concerne às personagens figurantes, estas são personagens planas, mesmo aquelas a quem o narrador dedica mais páginas na economia dos romances, como é o caso de Clara de *Ressurreição* e Varia Lobrinska d'A *Correspondência de Fradique Mendes*. A primeira é vista pelo narrador como resignada à indiferença do marido e mesmo às traições que este comete, o que faz dela uma personagem plana; a segunda é uma personagem que após ter ficado viúva mora em Paris. O falecimento de Fradique Mendes é considerada pelos amigos uma segunda viuvez de Varia e é nesta altura que ela regressa à sua terra no governo de Karkoff. O aspeto mais interessante desta personagem feminina queirosiana e que a destaca em relação a outras com o mesmo relevo diegético e mesmo de relevos superiores é o facto de ter aprendido português, chegando mesmo a traduzir uma elegia de Lavoski, "A Colina do Adeus", para a nossa língua. Mas estes pormenores não a tornam uma personagem redonda. Cremos comprovar as nossas teses quanto a estas personagens a partir das duas passagens abaixo citadas:

A mulher dele, amigo leitor, era uma moça relativamente feliz. Estava mais que resignada, estava acostumada à indiferença do marido. Dera-lhe a Providência essa grande virtude de se afazer aos males da vida. Clara havia buscado a felicidade conjugal com a ânsia de um coração que tinha fome e sede de amor [...]. (pp. 97-98)

Fradique dera a Madame Lobrinska o nome de Libuska, a rainha que no julgamento aparece «vestida de branco e resplandecente de sapiência». Ela chamava a Fradique «Lúcifer». O poeta das «Lapidárias» morreu em Novembro: - e dias depois Madame Lobrinska recolhia de novo à melancolia das suas terras, junto de Starobelsk, no governo de Karkoff. Os seus amigos sorriram, murmuraram com simpatia que Madame Lobrinska fugira, para chorar entre os seus mujiques a sua segunda viuvez - até que reflorescessem os lilases. Mas desta vez Lisbuska não voltou, nem com as flores dos castanheiros. (p. 99)

5.3 Evolução ou permanência da visão subjetal das personagens femininas

Neste subcapítulo iremos ter em conta os campos temáticos analisados nos capítulos anteriores de forma a verificar se há ou não uma evolução da visão subjetal das personagens femininas queirosianas e machadianas. Poucas são as personagens femininas sujeito e objeto de visão das próprias.

No caso das protagonistas, apenas Luísa e Genoveva são autoras de autorretratos. Quanto à primeira, a sua visão incide inicialmente sobre aspetos físicos corporais. No primeiro autorretrato físico corporal, Luísa começa por destacar a sua beleza, renovada após ter

começado o caso amoroso com Basílio. No entanto, com o avançar da intriga, a coprotagonista começa a achar-se diferente, “com outra expressão”, ou seja, com a evolução da narrativa os autorretratos físicos corporais de Luísa vão-se alterando bem como o seu aspeto corporal. Caso disto é o autorretrato que a personagem faz quando Jorge regressa do Alentejo: quando se vê ao espelho já não constata a beleza do primeiro autorretrato, mas vê uma Luísa “magra” e “fatigada” (p. 300). Esta mudança física da coprotagonista deve-se à chantagem de Juliana. A maior mudança de Luísa é evidenciada no último autorretrato físico corporal, quando esta se apercebe que lhe tinham cortado o cabelo, uma das maiores marcas de sensualidade feminina. Neste caso, vê-se uma evolução da visão de Luísa no que toca a aspetos corporais, que acompanha a intriga. Já Genoveva é autora de apenas um autorretrato corporal em que a personagem se vê “velha”, “uma mulher gasta” e “boa para avó” (p. 114), por contraste com Victor. Assim, para duas (co)protagonistas queirosianas, o aspeto físico era importante, o que legitima, em jeito conjetural, obviamente deduzir que Eça considerava vaidosa a mulher burguesa do seu tempo. O contraste com Machado é valioso neste raciocínio, já que é interessante notar que nenhuma (co)protagonista machadiana é autora de autorretratos corporais.

No que toca aos autorretratos físicos corporais das personagens femininas secundárias encontramos em Machado os de Sofia em *Quincas Borba*. Esses autorretratos mostram a permanência da sua visão, pois ela descreve-se sempre como sendo bela. Já no caso de Eça, são três as personagens femininas secundárias autoras de autorretratos físicos corporais: Juliana, a condessa de Gouvarinho e D. Maria Patrocínio das Neves. Vejamos caso a caso de forma a avaliar a evolução ou permanência da visão subjetal destas personagens femininas no que respeita os seus autorretratos corporais. O autorretrato de Juliana é marcado essencialmente pela sua debilidade física ou pela sua fealdade, bem presente na sua fisionomia. Não encontramos aqui nenhuma evolução, no que diz respeito a aspetos corporais, uma vez que Juliana permanece vista ao longo da narrativa como uma personagem axiologicamente negativa. O mesmo acontece com a personagem feminina d'A *Relíquia*. Já o caso da condessa de Gouvarinho opõe-se ao destas duas, na medida em que o seu autorretrato físico corporal evidencia robustez. Todavia, este é um aspeto caracterizador da condessa, que se mantém. Ou seja, os autorretratos físicos corporais das personagens secundárias queirosianas citadas não evoluem dentro dos respetivos romances.

No que concerne os autorretratos físicos indumentários das protagonistas foi encontrado apenas um levado a cabo por Amélia n'O *Crime*, e acontece quando se vê ao espelho enquanto enverga o manto de Nossa Senhora, o que mostra, de certa forma, uma permanência da visão beata desta personagem feminina, pois o manto funciona como símbolo religioso do meio onde foi criada, como metonímia da própria Virgem-Mãe, o que induz a uma crítica sardonicamente subreptícia do seu caso amoroso com padre Amaro. Nenhuma personagem feminina secundária machadiana e queirosiana é autora de autorretratos indumentários, o que mostra uma permanência deste tipo de visão no geral dos romances em estudo.

Já os autorretratos psicológicos das protagonistas são em grande número, o que nos permitirá analisar a evolução ou permanência deste tipo de visão subjetal. Assim, Lívia em *Ressurreição*, de Machado, leva a cabo vários autorretratos psicológicos, maioritariamente relacionados com Félix, o que mostra uma permanência temática destes autorretratos. Contudo, há uma evolução da sua visão das primeiras páginas do romance para as últimas, uma vez que a coprotagonista ao início sofria em silêncio as desconfianças de Félix e acaba sempre por desculpá-lo, pois pensava que esses ciúmes eram sinónimo de amor. Porém, nos últimos capítulos a visão de Lívia altera-se, pois percebe que não podia continuar a sofrer por causa de um relacionamento que possivelmente nunca iria evoluir, decidindo então terminá-lo. Esta decisão mostra que de facto a visão subjetal da coprotagonista sofre uma grande evolução. Tal como a Lívia machadiana, também a Amélia e a Luísa queirosianas são autoras de autorretratos psicológicos cujos objetos eram Amaro e Basílio, respetivamente. No caso da coprotagonista d'*O Crime* nota-se uma evolução, uma vez que no início do romance Amélia pensava apenas em João Eduardo, depois conhece Amaro e passa a ser este quem ocupa os seus pensamentos. E no fim, perante o desespero da sua situação, volta a pensar no escrevente. Mas os pensamentos de Amélia também eram ocupados pelo medo do castigo divino em função do envolvimento com um padre. Neste aspeto, vê-se uma permanência do seu espaço psicológico. Quem ocupa o pensamento de Luísa é maioritariamente Basílio, pois desde que o primo chega a Lisboa e a vai visitar, Luísa só pensa nele. Tal como no caso das personagens suprarreferidas também se nota uma evolução no espaço psicológico de Luísa, uma vez que esta inicialmente só pensava em Basílio. Contudo, quando Juliana descobre as cartas que trocava com o amante, passa a ser a criada que lhe ocupa os pensamentos, bem como Jorge. Outra protagonista autora de autorretratos psicológicos é Guiomar d'*A Mão e a Luva*. Esta, ao contrário das coprotagonistas acima referidas, não mostra uma evolução na visão subjetal que incide sobre a própria, pois a sua maneira de pensar não se altera durante a narrativa. A afilhada da baronesa surge sempre enquanto personagem decidida e com objetivos de vida bem claros e, de facto, consegue alcançar tudo o que sempre quer. Já Iaiá Garcia do romance homónimo é mais indecisa e insegura. Contudo, podemos falar numa evolução desta personagem feminina, na medida em que a mesma é introduzida no romance quando ainda era adolescente e ao longo da diegese o leitor pode acompanhar o crescimento de Iaiá até à idade adulta, que culmina no casamento com Jorge. Outra protagonista, desta feita queirosiana, autora de um autorretrato psicológico, é Genoveva d'*A Tragédia*. Ela é dona de uma visão permanente, na medida em que a sua maior preocupação é seduzir Dâmaso para que este a sustentasse, como tinha feito no passado quando casou com Mr. Molineux. No entanto, há também uma evolução na visão desta personagem, quando se apaixona por Victor sem qualquer interesse financeiro. Isto é, de interesseira e calculista, a personagem feminina passa a ser sentimentalmente honesta, mais positiva, por conseguinte. Todavia, é aí que se gera a tragédia, pois o ser que ama é afinal seu filho.

No que diz respeito às personagens femininas secundárias encontramos algumas que são autoras de autorretratos psicológicos. Assim, Mrs. Oswald, através do autorretrato, deixa ver a

sua personalidade constante, onde mostra as pretensões de fazer com que a baronesa gostasse mais dela do que de Guiomar e para tal faz planos e cria artimanhas para que a afilhada da baronesa fizesse aquilo que ela queria. Também Estela de *Iaiá Garcia* através dos autorretratos psicológicos mostra um pensamento constante, pois não quer ter nenhum relacionamento com o filho de Valéria por este ser de um estatuto social mais elevado do que o dela. Além disso, aceita casar com o pai da protagonista para fazer a vontade ao pai, como sempre o tinha feito. Outra personagem secundária feminina constante em termos de autorretrato psicológico é Eugénia, de *Helena*, pois esta personagem deixa transparecer um egocentrismo e pretensiosismo constantes ao longo da narrativa. A Juliana queirosiana também é autora de autorretratos psicológicos que revelam a permanência do seu espaço psicológico e a sua frustração perante a vida que teve e tem e o ódio que sente pelas patroas, por estas terem tudo aquilo que ela sempre desejou. Finalmente, vê os seus desejos prestes a serem concretizados quando tem em sua posse as cartas trocadas entre Luísa e Basílio, sendo que tudo acaba mal para a criada. Ao contrário destas personagens secundárias, Concha, d'A *Capital*, mostra uma evolução no autorretrato psicológico.

No que concerne a autorretratos compósitos vimos que apenas Genoveva e Maria Eduarda são autoras deste tipo de autorretratos. O de Genoveva incide sobre Victor: nele, a personagem mostra as inseguranças que tem devido à grande diferença de idade entre ambos e reconhece ainda os seus defeitos, mas também a sua força psicológica. Já Maria Eduarda no autorretrato compósito conta a Carlos o seu passado. Assim, ao longo deste autorretrato, o leitor dá conta da evolução que sofre a personagem.

No que diz respeito à evolução ou permanência da visão subjetal que incide sobre outras personagens femininas vimos que as personagens podem ser sujeito e objeto de visão. Nos heterorretratos físicos corporais o aspeto mais evidenciado é a beleza, como é o caso dos romances *Ressurreição*, onde Raquel evidencia a beleza de Lívia e o mesmo acontece quando a filha do coronel é objeto de visão da viúva; de *Helena*, em que a protagonista eleva a beleza de Eugénia; e de *Quincas Borba*, quando Maria Benedita descreve a beleza de Sofia. Já em *Dom Casmurro*, Capitu é sujeito de visão de Sancha ao destacar a falta de beleza dos braços desta. Nestes heterorretratos corporais das personagens femininas machadianas há permanência, uma vez que personagens femininas de vários romances destacam a beleza de outras personagens femininas. No entanto, essa permanência termina quando Capitu critica os braços de Sancha e nas restantes narrativas não se encontram heterorretratos físicos corporais feitos por personagens femininas sobre outras personagens femininas. Em *Eça* também encontramos personagens femininas que evidenciam a beleza de outras, como é o caso de Genoveva, que destaca a beleza de Joana, da Rainha e das espanholas que estavam no teatro; e de Luísa, objeto de visão da estanqueira e de D. Felicidade. Já em Juliana é destacada a sua fealdade por Luísa e pela Sra. Margarida. Esta oposição entre a beleza de Luísa e a fealdade de Juliana prova que a visão subjetal que incide sobre as personagens femininas não é permanente.

No que toca a heterorretratos físicos indumentários, estes só se encontram em personagens femininas queirosianas: Genoveva, Leopoldina, Luísa e Juliana. O facto de este tipo

de heterorretratos estar ausente em Machado mostra uma permanência nos seus romances. No caso queirosiano, o facto de os heterorretratos indumentários serem feitos por personagens de apenas dois romances, *A Tragédia* e *O Primo*, mostra uma evolução da visão subjetal das personagens femininas.

Já os heterorretratos psicológicos estão presentes nos romances dos dois autores, mas com maior incidência nos machadianos. Este tipo de descrição é feita por personagens femininas de *Ressurreição*, de *A Mão e a Luva*, de *Iaiá Garcia*, de *Quincas Borba*, de *Esau e Jacó*, de *Helena*, e de *Memorial de Aires*, o que mostra uma permanência do recurso a este tipo de procedimento descritivo para dar conta da visão subjetal das personagens femininas no que toca a aspetos psicológicos. No caso dos romances queirosianos, este tipo de heterorretrato encontra-se n' *O Crime*, n' *O Primo*, n' *Os Maias*, e n' *A Tragédia*, o que mostra uma evolução em relação às restantes narrativas.

No que concerne aos heterorretratos compósitos, estes surgem tanto em Machado como em Eça. No caso do primeiro, encontramos no romance *A Mão e a Luva* um heterorretrato de Guiomar levado a cabo pela baronesa, em que esta destaca características psicológicas e físicas da afilhada. O mesmo acontece em *Iaiá Garcia* quando Valéria salienta os mesmos traços em Estela. Também Capitu de *Dom Casmurro* é elogiada pela prima Justina. No último romance machadiano temos Fidélia enquanto objeto de visão da mãe de Tristão, onde esta destaca na nora a forte personalidade e beleza. Porém, quando Fidélia é objeto de visão de D. Cesária é criticada em vez de ser elogiada. Vemos, portanto, que há uma permanência do recurso a este tipo de visão subjetal ao longo da obra romanesca machadiana, com exceção do caso de D. Cesária. A beleza das personagens femininas também é destacada em dois dos romances queirosianos. N' *O Primo Basílio*, Luísa eleva a beleza de Leopoldina, e n' *A Tragédia*, Genoveva destaca a beleza de Aninhas. Ao existirem apenas dois heterorretratos compósitos em Eça concluímos que há uma evolução da visão das personagens femininas.

No total dos romances em estudo também encontramos heterorretratos levados a cabo por personagens femininas sobre outras masculinas. No que diz respeito às protagonistas, temos em *Iaiá Garcia* um heterorretrato físico corporal da autoria de Iaiá sobre Procópio Dias. Também a Amélia queirosiana é autora de um heterorretrato de Amaro, onde destaca a beleza deste. Luísa é outra (co)protagonista que elabora heterorretratos corporais de Castro e de Basílio, e Leopoldina faz um de um dos seus amantes. Uma constante aqui: as personagens femininas fazem heterorretratos de amantes, como consequência lógica de estes serem objeto de desejo daquelas. Mas são escassos os heterorretratos corporais feitos por personagens femininas queirosianas e machadianas de personagens masculinas, o que evidencia um paralelo da visão subjetal daquelas em Machado e em Eça.

Poucos são também os heterorretratos físicos indumentários nos romances machadianos e queirosianos feitos por personagens femininas. Surgem apenas dois, e na obra queirosiana: um levado a cabo por Amélia e o outro por Luísa. Os dois heterorretratos indumentários descrevem como Tio Cegonha e Julião se vestem pobremente, embora por razões distintas. No que toca a

este tipo de heterorretratos vemos em Machado uma permanência, pois nenhuma das suas personagens femininas é autora de autorretratos, havendo em Eça uma evolução.

Já os heterorretratos psicológicos são em grande número tanto em Eça como em Machado. Autoras deste tipo de heterorretrato encontramos na obra machadiana *Ressurreição* Livia, que faz vários heterorretratos de Félix; em *A Mão e a Luva*, Guiomar leva a cabo heterorretratos de Jorge, Estevão e Luís Alves; em *Helena*, a protagonista faz um heterorretrato psicológico de Camargo; e em *Dom Casmurro*, Capitu analisa psicologicamente José Dias. Verificamos que este tipo de heterorretrato não é comum a toda a obra machadiana, o que mostra uma evolução no recurso do autor brasileiro à visão subjetal das protagonistas. Em Eça, a coprotagonista d'*O Crime* é autora de heterorretratos de João Eduardo e Amaro; n'*O Primo*, Luísa é sujeito de visão de Jorge e Basílio e Leopoldina do marido; n'*A Tragédia*, Genoveva é autora de heterorretratos de Victor e Dâmaso; e n'*A Relíquia*, D. Patrocínio é sujeito de visão de Xavier e de Teodorico. Tal como em Machado, também em Eça vemos uma evolução do uso do autor relativamente à visão subjetal das personagens femininas no que toca a aspetos psicológicos.

As personagens femininas queirosianas e machadianas também são autoras de heterorretratos compósitos. Este tipo de heterorretrato encontra-se em *Iaiá Garcia*, em *Quincas Borba*, em *Esau e Jacó*, de Machado, e n'*O Crime*, n'*O Primo*, n'*A Tragédia* e n'*Os Maias*, de Eça. Há também neste caso uma evolução da visão subjetal das personagens femininas queirosianas e machadianas, uma vez que este tipo de heterorretratos não se estende a toda a obra dos dois autores.

A visão subjetal das personagens femininas além de incidir sobre elas próprias, sobre outras personagens femininas e sobre outras personagens masculinas incide, ainda, sobre aspetos extra-personagens, os quais podem fazer parte do meio que as rodeia ou de um meio mais longínquo. Como vimos, diversos são os aspetos que interessam as personagens femininas, e não apenas a sua roupa, acessórios, jóias ou maquilhagem, indo desde viagens à literatura e à música. Esta abertura de curiosidades e conhecimentos dessas personagens mostra uma evolução da visão subjetal das personagens femininas queirosianas e machadianas.

5.4 Evolução ou permanência da visão objetal das personagens femininas

No que concerne à visão objetal, notamos que as personagens femininas do primeiro romance machadiano são apresentadas como sofredoras por causa do amor, como é o caso de Livia e Raquel. O mesmo sucede com as personagens queirosianas Amélia, Luísa, Genoveva e Maria Eduarda. Já no caso da do segundo romance machadiano, vê-se uma evolução na medida em que a protagonista consegue alcançar a felicidade e concretizar todos os seus sonhos, o que não sucede com a personagem secundária Mrs. Oswald. Iaiá demonstra uma evolução dentro do próprio romance, uma vez que a contrapor às tristezas da protagonista ao longo da narrativa,

aquela encontra a felicidade nas páginas finais, o que denota uma evolução em relação a Livia de *Ressurreição*, o que não sucede com a personagem secundária Estela, uma personalidade plana, sempre sofredora no amor e no estatuto social que lhe limita a sua realização pessoal. O caso de Helena é distinto, pois o espaço psicológico desta é preenchido pela tristeza de se ver apaixonada por Estácio, que pensava ser seu irmão, acabando por morrer, um desfecho totalmente diferente dos romances anteriores machadianos, mas que aproxima a Helena machadiana, por exemplo, da Luísa e da Genoveva queirosianas. O caso de Capitu também se revela diferente, na medida em que consegue alcançar o sonho de casar com Bentinho. No entanto, devido às desconfianças deste, acaba por ser levada para longe da sua terra natal, onde acaba por falecer. Virgília é também uma personagem que consegue alcançar o que sempre desejou, ou seja, uma melhor posição social através do casamento, e o amor através do adultério. O mesmo não acontece com Marcela, personagem que no fim demonstra as dificuldades sofridas ao longo da vida. A Sofia machadiana destaca-se das demais por ser descrita desde o início como uma personagem decidida a alcançar o que pretende sem olhar a meios, e de facto é uma maquiavélica com êxito. Flora é uma personagem feminina machadiana distinta das anteriores pela situação de não conseguir decidir de que gémeo gosta mais e acaba por morrer antes de tomar essa decisão. Já Fidélia consegue refazer a sua vida amorosa, ao contrário de outras viúvas que fazem parte da obra romanesca machadiana e queirosiana, e D. Carmo, mesmo não conseguindo alcançar os seus objetivos, mostra felicidade.

De forma geral, a obra romanesca de Machado evolui a nível temático, ou seja, começa com personagens femininas românticas em que o amor joga contra as suas vidas, para personagens adúlteras ou supostamente adúlteras, como é o caso de Capitu, e passa depois para as calculistas, como é o caso de Sofia, voltando à personagem romântica e indecisa, Flora, e terminando com um romance onde a personagem que mais se destaca é viúva, mas que volta a casar, além de um casal feliz, em que há harmonia familiar mesmo que a mulher exerça mais poder do que o marido. No caso de Eça, encontramos no primeiro romance personagens femininas que, devido à proximidade com membros do clero, se envolvem sexualmente com estes. Depois o tema central passa a ser o adultério, como é o caso de Luísa, Leopoldina, Joana, a Condessa de Gouvarinho, Raquel Cohen, Gracinha Ramires, entre outras. Depois temos o tema do incesto, casos de Maria Eduarda e de Genoveva. O autor regressa depois ao seu primeiro tema, a religiosidade beata, com a personagem D. Patrocínio, ainda que a temática seja abordada de uma perspetiva diferente, para romances onde as personagens femininas aparecem mais desvanecidas, ou sem uma qualidade que as faça sobressair tanto como as dos romances anteriores, como é o caso das personagens d'A *Capital*, d'A *Cidade e as Serras* e d'A *Correspondência de Fradique Mendes*.

É de notar ainda que se encontra um padrão comum aos dois autores no que às personagens femininas diz respeito, uma predominância de protagonistas e coprotagonistas nos seus primeiros romances que passam depois para segundo plano em relação às masculinas.

Conclusão

Esta tese dedicou-se à análise da visão da mulher na obra romanesca queirosiana e machadiana. Uma vez que Eça de Queirós e Machado de Assis são os representantes máximos do romance da segunda metade do século XIX português e brasileiro, respetivamente, achamos por bem apresentar uma breve biobibliografia de ambos, onde colocamos a sua vida e obra lado a lado, de forma a percebermos até que ponto as suas próprias experiências de vida estão espelhadas nos seus romances com especial incidência nas suas personagens femininas. O primeiro aspeto paralelístico aos dois escritores é a falta da presença materna nos primeiros anos de vida dos dois, embora por razões distintas, sendo que, no caso de Eça, isso se deve peço facto de ele ser fruto de uma relação ilícita, pois os seus pais ainda não estavam casados, o que naquela altura era sinal de promiscuidade. Daí que D. Carolina só venha a perfilhar o escritor português uns anos mais tarde, estando este até então registado como filho de mãe desconhecida. Já Machado ficou sem a presença da mãe por doença, tal como a irmã, ficando este ao cuidado da madrastra, sendo esta a “mãe” que o acompanha na sua fase de crescimento. Pensamos que a falta da figura materna em Eça possa estar por detrás da construção de personagens como Maria Monforte e Genoveva, uma vez que estas também abandonam os filhos ainda pequenos causando mais tarde relações incestuosas, como sucede com os casos de Maria Eduarda e o irmão Carlos da Maia e Genoveva e o filho Victor. O mesmo não se verifica em Machado.

No que concerne aos tipos femininos mais focados associados ao relevo diegético, após o levantamento do mesmo, vemos que há uma variedade de papéis sociais associados às personagens femininas. No caso das coprotagonistas e protagonistas machadianas e queirosianas temos os de burguesa, viúva, mãe e irmã, no caso de Lívia; os de órfã, aluna, professora, afilhada e esposa, no caso de Guiomar, os de filha, filha adotiva e esposa, no caso de Iaiá; os de filha adotiva, filha legítima e enfermeira, no caso de Helena; os de filha, amiga, enfermeira, esposa, possível amante e mãe de um filho que pode ser ou não do seu amante, no caso de Capitu. Já em Eça as coprotagonistas e protagonistas assumem os papéis sociais de filha, beata, noiva e amante de um padre, no caso de Amélia; os de burguesa, dona de casa, patroa, esposa, prima, amante e amiga, no caso de Luísa; os de mãe, amante e burguesa, no caso de Genoveva; e os de filha, mãe, neta, irmã, ex-mulher, amante e burguesa, no caso de Maria Eduarda. Como se vê, a construção social das coprotagonistas e protagonistas é complexa, o que também justifica o relevo diegético que lhes é dado. No caso das personagens secundárias também encontramos casos complexos, como o de Virgília de *Dom Casmurro*, que assume os papéis de viúva, mãe, amante, esposa e filha. Os papéis sociais das restantes personagens secundárias e das figurantes variam, tanto em Machado como em Eça, desde criadas, prostitutas, burguesas, adúlteras, cozinheiras, amas, baronesas, rainhas, entre muitos outros. Outro paralelismo encontrado entre Machado e Eça é a nomeação das personagens femininas. Encontramos

exceções apenas na “Apelação formal por nome próprio e grau nobiliárquico”, em que nenhuma personagem feminina machadiana se enquadra. Na designação categorial por relação de trabalho, notamos que em Machado não encontramos nenhuma personagem feminina com designação relacional de religiosa ou de proprietária. O mesmo acontece com Eça no caso das escravas. Ainda sobre os paralelismos vemos que há um equilíbrio entre Machado e Eça no que diz respeito à proporcionalidade do relevo diegético das personagens femininas, uma vez que o escritor brasileiro em nove romances dá o coprotagonismo ou protagonismo a cinco personagens femininas, e o escritor português em dez romances dá o relevo de coprotagonistas ou protagonista a quatro personagens femininas. O que também os aproxima é que esse relevo incide sobre os primeiros romances dos dois autores; nos restantes, o protagonismo é exclusivo a personagens masculinas.

No que toca à visão subjetal, notamos algumas diferenças entre os dois autores. No caso da visão subjetal que incide sobre as próprias personagens femininas, especificamente nos autorretratos físicos corporais das coprotagonistas e protagonistas. Estes primam pela ausência em Machado de Assis. No caso das de Eça, apenas as d’*O Primo Basílio* e d’*A Tragédia da Rua das Flores* são sujeitos de visão delas próprias no que toca aos aspetos corporais. Também a nível das personagens femininas secundárias nota-se uma discrepância entre um e outro autor, uma vez que no caso do escritor brasileiro apenas Sofia é contemplada com um autorretrato físico corporal e no caso do escritor português são três as contempladas: Juliana, Genoveva e D. Patrocínio. No que diz respeito ao autorretrato físico indumentário, apenas a Amélia queirosiana é sujeito de visão. Já o autorretrato psicológico é comum a coprotagonistas e protagonistas machadianas e queirosianas, bem como a personagens secundárias de ambos os escritores. No que concerne ao autorretrato compósito, encontramos apenas dois na obra romanesca queirosiana entre (co)protagonistas - Genoveva e Maria Eduarda. No que diz respeito aos heterorretratos levados a cabo por personagens femininas e sobre personagens femininas, há um paralelismo entre os dois autores, uma vez que são muitas as personagens femininas coprotagonistas, protagonistas e personagens secundárias sujeito e objeto de visão. O mesmo acontece no caso em que a personagem feminina é sujeito de visão de personagens masculinas. No que concerne à visão subjetal das personagens femininas que incide sobre aspetos extra-personagem reparamos que apenas as coprotagonistas e protagonistas Lívia, Helena e Capitu machadianas e Luísa, Leopoldina, Genoveva e Maria Eduarda queirosianas têm um alcance de visão maior do que as próprias personagens e se alarga a outros mundos, destacando-se, neste particular, sem qualquer dúvida, Capitu. É de realçar que nenhuma personagem feminina figurante é sujeito de visão.

No que diz respeito à visão objetal das personagens femininas machadianas e queirosianas concluímos que todas são objeto de visão do narrador, independentemente do seu relevo diegético. O que altera segundo o relevo diegético é o tipo de retrato feito e a sua extensão. Já quando são objeto de visão de personagens masculinas as nossas conclusões têm de ser superficiais, uma vez que devido aos limites que nos são impostos para a elaboração da tese,

só pudemos analisar as protagonistas que são objeto de visão de personagens masculinas com algum relevo nos romances machadianos e queirosianos. Contudo, pudemos apurar que os aspetos mais evidenciados pelas personagens masculinas são os físicos corporais e indumentários, mas também se encontram alguns psicológicos. Eram, pois, os aspetos externos que mais interessavam às personagens masculinas nas personagens femininas. E isso correspondia muito certamente à visão da mulher oitocentista, como um ser frívolo e a quem não se exigia muita cultura. Outro paralelismo encontrado entre Machado e Eça é o recurso à tripla adjetivação assindética e pela dupla adjetivação hipalagética aquando da descrição das personagens femininas.

Às personagens é colada uma carga ideológica, como fomos vendo ao longo da tese são variados os papéis axiológicos associados às personagens femininas romanescas queirosianas e machadianas. Assim, no caso das protagonistas esses papéis variam entre a vitimização de Lívia, de Amélia, de Luísa, e de Maria Eduarda e a heroicização de Raquel e Guiomar, ou a anomização de Capitu. No que às secundárias diz respeito encontramos vítimas como é o caso de Raquel e Estela e anónimas como Sofia, Virgília condessa de Gouvarinho, e Joana. As figurantes são por norma anónimas, como é o caso das analisadas por nós.

Quanto à composição das personagens femininas, esta varia consoante o relevo diegético daquelas. Dentro das coprotagonistas e protagonistas apuramos que os casos de Lívia e Luísa são complexos, uma vez que a sua composição oscila entre plana e redonda. Já nos casos de Helena, Iaiá, Capitu, Amélia, Genoveva e Maria Eduarda concluímos que são redondas. Apenas Guiomar, protagonista do romance machadiano *A Mão e a Luva*, é considerada plana. Quanto às personagens secundárias, foram consideradas por nós planas as machadianas Mrs. Oswald, Estela, Flora, D. Carmo, D. Tonica, Juliana, e as queirosianas Condessa de Gouvarinho e D. Patrocínio. São redondas as machadianas Raquel, Virgília, Marcela, Sofia, Fidélia, Sancha, e as queirosianas Gracinha Ramires, Joana d'O *Primo* e a Joana d'A *Tragédia*. No que concerne às personagens figurantes, estas são personagens planas, mesmo aquelas a quem o narrador dedica mais páginas na economia dos romances. Quanto à evolução ou permanência da visão subjetal das personagens femininas nota-se uma alteração no caso dos primeiros romances queirosianos e dos últimos em que as coprotagonistas e protagonista se veem de forma diferente. Quanto aos aspetos indumentários, estes são sempre alvo de visão das protagonistas, tanto em Machado como em Eça, e não se encontra uma evolução, pois aparecem sempre descritas como estando vestidas a primor. Quanto aos aspetos psicológicos das coprotagonistas e protagonistas, estas destacam o seu próprio sofrimento, situação que encontra em Machado e Eça uma evolução, pois as suas primeiras personagens são marcadas pelo sofrimento que as relações em que se envolvem e as próprias circunstâncias da vida lhes causam. No que concerne à evolução ou permanência da visão objetual das personagens femininas, umas apresentam algumas evoluções, e outras, permanências a nível interno. De forma geral, a obra romanescas de Machado evolui a nível temático, ou seja, começa com personagens femininas românticas em que o amor joga contra as suas vidas, para personagens adúlteras ou supostamente adúlteras, e passa depois para as

calculistas, voltando à personagem romântica e indecisa, e terminando com um romance onde a personagem que mais se destaca é viúva, mas que volta a casar, além de um casal feliz, em que há harmonia familiar sendo a personagem feminina influente. No caso de Eça, encontramos no primeiro romance personagens femininas que, devido à proximidade com membros do clero, se envolvem sexualmente com estes. Depois o tema central passa a ser o adultério, o qual é posteriormente substituído pelo do incesto. O autor regressa depois ao seu primeiro tema, a religiosidade beata. É de notar ainda que se encontra um padrão comum aos dois autores no que às personagens femininas diz respeito, uma predominância de protagonistas e coprotagonistas nos seus primeiros romances que passam depois para segundo plano em relação às masculinas.

Em suma, as personagens romanescas machadinhas e queirosianas pertencentes à burguesia ou à aristocracia são maioritariamente belas, mas infelizes, havendo algumas honrosas exceções. As sua visão não vai, regra geral, além do seu mundo restrito, com as suas indumentárias, maridos ou amantes, o que não prima propriamente por uma imagem dignificante da mulher em Machado e, sobretudo, em Eça. O escritor brasileiro deixa entrever possivelmente em *Capitu* uma censura aos limites impostos à educação feminina, mas isso é conjectural. E as leitoras que à época tinham capacidade de acesso à leitura pertenciam a esta elite. As personagens femininas populares são menos trabalhadas, à exceção da Juliana em Eça, cuja vilania exercida sobre uma mulher burguesa, mesmo que adúltera, é castigada no fim. Rever-se-iam estas leitoras nestas personagens?

Bibliografia

Bibliografia ativa

Obras de Machado de Assis

- ASSIS, Machado de, *Ressurreição* [1872], Rio de Janeiro - Belo Horizonte, Garnier, 1988.
- ASSIS, Machado de, *A Mão e a Luva* [1874], Vila do Conde, QuidNovi, 2011.
- ASSIS, Machado de, *Helena* [1876], Lisboa, Universitária, 1999.
- ASSIS, Machado de, *Iaiá Garcia* [1878], Rio de Janeiro - Belo Horizonte, Garnier, 1988.
- ASSIS, Machado de, *Memórias Póstumas de Brás Cubas* [1881], Alfragide, Dom Quixote, 2010.
- ASSIS, Machado de, *Quincas Borba* [1891], Porto, Lello & Irmão, 1984.
- ASSIS, Machado de, *Dom Casmurro* [1899], Alfragide, Dom Quixote, 2009.
- ASSIS, Machado de, *Esau e Jacó* [1904], Lisboa, Universitária, 1999.
- ASSIS, Machado de, *Memorial de Aires* [1908], Lisboa, Cotovia, 2003.

Obras de Eça de Queirós

- QUEIRÓS, Eça de, *O Crime do Padre Amaro* [1875], Edição Crítica das obras de Eça de Queirós, Carlos Reis (coord.), Carlos Reis e Maria do Rosário Cunha (ed.), Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2000.
- QUEIROZ, Eça de, *O Primo Basílio* [1878], Porto, Porto Editora, 2007.
- QUEIROZ, Eça de, *A Relíquia* [1887], Lisboa, Livros do Brasil, 2007.
- QUEIROZ, Eça de, *Os Maias* [1888], Lisboa, Livros do Brasil, 2008.
- QUEIROZ, Eça de, *A Correspondência de Fradique Mendes* [1900], Lisboa, Livros do Brasil, 2002.
- QUEIRÓS, Eça de, *A Ilustre Casa de Ramires* [1900], Edição Crítica das obras de Eça de Queirós, Carlos Reis (coord.), Elena Losada Soler (ed.), Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1999.
- QUEIROZ, Eça de, *A Cidade e as Serras* [1901], Lisboa, Livros do Brasil, 2008.
- QUEIRÓS, Eça de, *A Capital* [1925], Edição Crítica das obras de Eça de Queirós, Carlos Reis (coord.), Luiz Fagundes Duarte (ed.), Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1992.
- QUEIROZ, Eça de, *O Conde D'Abranhos e a Catástrofe* [1925], Lisboa, Livros do Brasil, 2000.
- QUEIROZ, Eça de, *A Tragédia da Rua das Flores* [1980], Lisboa, Livros do Brasil, s/d.

Bibliografia passiva

Sobre vida e época de Machado de Assis

- BOSI, Alfredo, *História Concisa da Literatura Brasileira*, São Paulo, Cultrix, 3ª ed., 1997.

JOSÉ, Elias, *Machado de Assis*, São Paulo, Ática, 1988.

MORAES, Lygia Marina, *Conheça o Escritor Brasileiro Machado de Assis*, Rio de Janeiro, Record, 3ª ed., 1979.

Sobre vida e época de Eça de Queirós

ASSIS, Machado de, «A Morte de Eça de Queirós», in *Revista Brasileira*, Rio de Janeiro, fevereiro e março, 2004, ano X, nº 38, pp. 307-308.

CARVALHO, Paula Ôchoa de, «Cronologia», in A. Campos Matos (coord. e org.), *Dicionário de Eça de Queiroz*, Lisboa, Caminho, 2ª ed., 1993, pp. 23-25.

CRUZ, Ireneu, *O Caso Clínico de Eça de Queiroz: Contributo para a sua Patobiografia*, Lisboa, Caminho, 2006.

MAGALHÃES, José Calvet de, *Eça de Queirós - A Vida Privada*, Lisboa, Bizâncio, 5ª ed., 2000.

MÓNICA, Maria Filomena, *Eça de Queirós*, Lisboa, Quetzal, 2001.

Sobre obra de Machado de Assis

CARVALHO, Castelar de, *Dicionário de Machado de Assis - Língua, Estilo, Temas*, Rio de Janeiro, Lexikon, 2010.

COIMBRA, Adriane Costa de Oliveira, *Essas Mulheres Machadianas*, Belo Horizonte, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, 2007.

FREITAS, Luiz Alberto Pinheiro de, *Freud e Machado de Assis: uma Interseção entre Psicanálise e Literatura*, Rio de Janeiro, MAUAD, 3ª ed., 2004.

GODOI, Rodrigo Camargo de, “O Rio Lusóforo de Machado de Assis - Análise da Personagem Marcela das Memórias Póstumas de Brás Cubas”, in *Revista Eletrônica Cadernos de História*, nº 2, Ano I Setembro de 2006, disponível em www.ichs.ufop.br/cadernosdehistoria, (consultado a 19-06-2011).

GOMES, Eugênio, “O Testamento Estético de Machado de Assis”, in *Machado de Assis, Obra Completa*, Rio de Janeiro, Aguilar, vol. III, 1959, pp. 57-79.

GOMES, Eugênio, *O Enigma de Capitu: Ensaio de Interpretação*, Rio de Janeiro, Olympio, 1967.

GUALDA, Linda Catarina, “A Mulher Silenciada em *O Primo Basílio* e *Dom Casmurro*”, in *Baleia na Rede: Revista Online do Grupo Pesquisa e Estudos em Cinema e Literatura*, vol. 1, nº 5, Ano V, Novembro de 2008, disponível em <http://docs.google.com> (consultado a 19-06-2011), pp. 34-50.

HERANE, Amanda Rios, *Memórias das Ilusões: um Estudo de Ressurreição, Primeiro Romance de Machado de Assis*, São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas / Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, 2011.

JUNIOR, Augusto Rodrigues da Silva, “Memórias Póstumas de Brás Cubas: Virgília Redescoberta”, in *Terra Roxa e Outras Terras - Revista de Estudos Literários*, vol. 13, Londrina,

- Universidade Estadual de Londrina, out. 2008, disponível em: www.uel.br, consult. 5-01-2013.
- KRAUSE, Maurício Nogueira, *A História dos Subúrbios: o Feminino Burguês em Machado de Assis*, Rio de Janeiro, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1993.
- LARA, Sueli do Roccio de, *A Literatura como Ponto de Partida para uma Reflexão Ética Feminista: Capitu a Anti-Sofia*, Rio de Janeiro, Universidade Gama Filho, 2006.
- LIMA, Danillo Mota, SANTOS, Irenilson Patrício, “Transgressão e Passividade: um autor duas mulheres”, in *Revista Científica Interdisciplinar da Graduação*, São Paulo, ano 6 - ed. 1, set. - nov., 2011, pp. 1-12.
- MACEDO, Helder, “Os Interstícios da Psicologia”, in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, nº 991, Ano XXVIII, de 24 de Setembro a 7 de Outubro, 2008, pp. 20-21.
- MACHADO, Rodrigo Corrêa Martins, SILVA, Thaís Fernanda da, “Iaiá, Valéria e Estela: as personagens femininas em Iaiá Garcia, de Machado de Assis”, in *Contemporâneos: Revista de Artes e Humanidades*, LEPCON - Laboratório de Estudos e Pesquisas de Contemporaneidade, nº 10, maio - out. 2012, disponível em: <http://www.revistacontemporaneos.com.br>, consult. 7-07-2013, pp. 1-18.
- MARTINS, Ana Patrícia Sá, *A Crítica Machadiana em Dom Casmurro: estudo da alegoria feminina como crítica ao sistema republicano no final do século XIX*, São Luís, Universidade Estadual do Maranhão, 2009.
- MONTEIRO, Lauro, “O Gênio Brasileiro”, in José Carlos de Vasconcelos (dir.), *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, nº 99, 24 Set. / 7 Out. de 2008, p. 18.
- PATI, Francisco, *Dicionário de Machado de Assis: História e Biografia das Personagens*, São Paulo, Rêde Latina Editôra, s/d.
- PEREIRA, Cilene Margarete, “A Arte da Ilusão e dos Contrastes: Algumas Considerações sobre Narrador e Personagens em Ressurreição, de Machado de Assis”, in *Recorte: Revista Eletrônica do Programa do Mestrado em Letras*, Universidade Vale do Rio Verde, v. 6, n. 1, 2009, disponível em: <http://revistas.unincor.br/index.php/recorte>, (Consult. 07-08-2012).
- PIETRANI, Amélia, *O Enigma Mulher no Universo Masculino Machadiano*, Niterói, Universidade Federal Fluminense, 1998.
- PRIMI, Juliana, *Mulheres de Machado: Condição Feminina nos Romances da Primeira Fase de Machado de Assis*, São Paulo, Universidade de São Paulo, 2004.
- RAIMUNDO, Maria Antonieta, *A Adolescência Feminina nos Romances de Machado de Assis*, São Paulo, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 1963.
- RODRIGUES, Áriston Moraes, *A Construção do Amor: uma Análise do Romance Iaiá Garcia de Machado de Assis*, São Paulo, Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, 2011.

- SILVA, Tania de Cassia, *Memórias Póstumas de Brás Cubas: a Caracterização de Virgília à Luz das Figuras de Linguagem*, São Paulo, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2006.
- SOUZA, Moisés Raimundo de, *A Personagem Feminina na Primeira Fase Machadiana: Helena e Iaiá Garcia*, São Paulo, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2007.
- STEIN, Ingrid, *Figuras Femininas em Machado de Assis*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1984.
- TELES, Adriana da Costa, *O Labirinto Enunciativo em Memorial de Aires*, São Paulo, Annabluma, 2009.
- TRINDADE, Rodrigo Silva, “Chávenas à Brasileira: a Governanta Inglesa no Romance *A Mão e a Luva*, de Machado de Assis”, in *Machado de Assis em Linha*, Rio de Janeiro, v.6, nº 11, Junho de 2013.
- VALENTE-BARATA, Paulo José, “Olhos de Capitu entre as Palavras Oblíquas e Dissimuladas”, in *e-escrita: Revista do Curso de Letras da UNIABEU*, Nilópolis, v. 6, nº 1, jan. - abril, 2015, disponível em: <http://www.uniabeu.edu.br>, consult. 23-03-2015, pp.188-202.
- XAVIER, Therezinha Mucci, *A Personagem Feminina no Romance de Machado de Assis*, prefácio de Gilberto Mendonça Teles, Rio de Janeiro, Galo Branco, 2ª ed., 2005.

Sobre obra de Eça de Queirós

- ARAÚJO, Jean Marcel Oliveira, “A relação de poder e dominação de Amaro e Amélia em *O Crime do Padre Amaro*, de Eça de Queirós”, disponível em: <http://www.uesc.br/seminariomulher/anais/PDF/>, consult. 09-05-2013, pp. 1-10.
- ASSIS, Machado de, “O Primo Basílio de Eça de Queirós”, in *O Cruzeiro*, 16 de abril de 1878, disponível em <http://culturadetravesseiro.blogspot.pt/2008/12/critica-de-machado-revista-o-cruzeiro.html>, (consultado a 20-11-2014).
- BRITO, Marinez Leal de, *A Infidelidade Abordada na Obra “O Primo Basílio” de Eça de Queirós*, Aparecida de Goiânia, Faculdade Alfredo Nasser, Instituto Superior de Educação / Curso de Letras, 2010.
- BROWN, Sônia Mara Ruiz, *Um Olhar sobre as Serviçais Domésticas na Literatura Portuguesa*, São Paulo, Universidade de São Paulo, 2006.
- CAL, Ernesto Guerra da, *Lengua y Estilo de Eça de Queiroz*, tomos 4 e 5, Coimbra, Universidade de Coimbra, 1984.
- CARVALHO, João de Soares, “Eça de Queirós”, in AA. VV. *História da Literatura Portuguesa*, vol. 4, *O Romantismo*, Lisboa, Alfa, 2003, pp.
- CARVALHO, Paula Ochôa de, “Cronologia”, in A. Campos Matos (coord. e org.), *Dicionário de Eça de Queiroz*, Lisboa, Caminho, 2ª ed., 1993, pp. 23-25.
- CECHIM, Liliane, DIAS, Juciele Pereira, PRADO, Priscila Finger do, “Emma Bovary e Luísa: Duas Facetas do Adultério na Estética Realista”, in *Idéias - Revista do Curso de Letras*, Santa Maria, Universidade Federal de Santa Maria, nº 22, Jul. / Dez. de 2005, pp. 13-20.

- DANTAS, Francisco José Costa, *A Mulher no Romance de Eça de Queirós*, São Paulo, Universidade de São Paulo, 1989.
- FABBRO, Rosana Afonso Sobral Dal, *Personagens Femininas Queirosianas e Pares na Literatura Européia*, São Paulo, Universidade de São Paulo, 2001.
- FERRETTI, Regina Michelli, “Eça de Queirós e a Ilustre Casa do Universo Feminino”, in Elza Miné e Benilde Justo Caniato (org.), *150 Anos com Eça de Queirós - Anais do III Encontro Internacional de Queirosianos 1995*, São Paulo, Centro de Estudos Portugueses: Área de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 1997, pp. 685-690.
- FIGUEIREDO, Mónica do Nascimento, “Corpos e Desejos em Desabrigo: a Propósito de *O Primo Basílio*”, in Carlos Reis, Cristina Mello, Maria João Simões, Ana Paula Arnaut, Isabel Lopes e Fernando Matos Oliveira (org.), *Actas do Congresso de Estudos Queirosianos IV Encontro Internacional de Queirosianos*, vol. II, Coimbra, Almedina / Instituto de Língua e Literatura Portuguesas da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2002, pp. 821-830.
- FIGUEIREDO, Mónica do Nascimento, “Por Entre Rendas, Jóias e Perfume de Jasmim: a Moda segundo Eça de Queirós”, in António Apolinário Lourenço, Maria Helena Santana e Maria João Simões (coord.), *O Século do Romance: Realismo e Naturalismo na Ficção Oitocentista*, Coimbra, Centro de Literatura Portuguesa da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2013, pp. 357-367.
- GASPAR, Sofia, *La Novela como Conocimiento Social: “El Primo Basilio” de Eça de Queirós*, Madrid, Departamento de Sociología V (Teoría Sociológica), Facultad de Ciencias Políticas y Sociología, Universidad Complutense de Madrid, 2005.
- GUIMARÃES, Luís de Oliveira, *As Mulheres na Obra de Eça de Queirós*, São Paulo, Clássica, 1943.
- LIMA, Isabel Pires de, *As Máscaras do Desengano - Para uma Abordagem Sociológica de «Os Maias» de Eça de Queirós*, Lisboa, Caminho, 1987.
- LOPONDO, Lílian, “As Personagens Femininas e a Retórica do Conformismo em *O Primo Basílio*”, in Elza Miné e Benilde Justo Caniato (org.), *150 Anos com Eça de Queirós - Anais do III Encontro Internacional de Queirosianos 1995*, São Paulo, Centro de Estudos Portugueses: Área de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 1997, pp. 583-588.
- LOURENÇO, António Apolinário, “De Madame Bovary ao Primo Basílio: a Singularidade Bovariana de Luísa”, in *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 47, nº 4, Out. / Dez. de 2012, pp. 413-419.
- LOURENÇO, António Apolinário, “Três Versões Portuguesas do Bovarismo: *O Primo Basílio*, *Os Noivos*, *Margarida*”, in António Apolinário Lourenço, Maria Helena Santana e Maria João Simões (coord.), *O Século do Romance: Realismo e Naturalismo na Ficção*

- Oitocentista*, Coimbra, Centro de Literatura Portuguesa da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2013, pp. 429-452.
- MATOS, A. Campos, “(A) Cidade e as Serras”, in A. Campos Matos (org. e coord.), *Dicionário de Eça de Queiroz*, Lisboa, Caminho, 2ª ed., 1993, pp. 200-202.
- MATOS, A. Campos, “Esquema Cronológico dos Póstumos”, in A. Campos Matos (org. e coord.), *Dicionário de Eça de Queiroz*, Lisboa, Caminho, 2ª ed., 1993, pp. 26-27.
- MATOS, A. Campos, “Genoveva”, in A. Campos Matos (org. e coord.), *Dicionário de Eça de Queiroz*, Lisboa, Caminho, 2ª ed., 1993, p. 464.
- MATOS, A. Campos, “Luísa”, in A. Campos Matos (org. e coord.), *Dicionário de Eça de Queiroz*, Lisboa, Caminho, 2ª ed., 1993, pp. 562-563.
- MATOS, A. Campos, “Maria Eduarda”, in A. Campos Matos (org. e coord.), *Dicionário de Eça de Queiroz*, Lisboa, Caminho, 2ª ed., 1993, pp. 581-584.
- MATOS, A. Campos, “Neves, D. Maria Patrocínio das”, in A. Campos Matos (org. e coord.), *Dicionário de Eça de Queiroz*, Lisboa, Caminho, 2ª ed., 1993, pp. 670-671.
- MATOS, A. Campos (org. e coord.), *Suplemento ao Dicionário de Eça de Queiroz*, Lisboa, Caminho, 2000.
- MEDEIROS, Aldinida, “São Cristóvão: a redenção pelo amor fraternal na escrita da maturidade em Eça de Queiroz”, in Aldinida Medeiros (org.), *Travessias pela Literatura Portuguesa: Estudos Críticos de Saramago a Vieira*, Campina Grande, Editora da Universidade Estadual de Paraíba, 2013, pp. 127-146.
- MEDINA, João, “No centenário de «O Primo Basílio»: Luísa ou a triste condição (feminina) portuguesa”, in *Colóquio/Letras*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, nº 46, Novembro de 1978, pp. 5-10.
- MORALES, Carolina Regina, *Em Busca do Paraíso Vazio: a Transgressão Feminina em O Primo Basílio de Eça de Queirós*, São Paulo, Universidade de São Paulo, 2010.
- QUEIROZ, Zenilda dos Anjos, *Um Perfil da Mulher Queirosiana: Análise das Personagens Femininas em O Crime do Padre Amaro, O Primo Basílio, Os Maias e A Cidade e as Serras*, São Paulo, Universidade Estadual Paulista, 1992.
- REIS, Carlos, *As Conferencias do Casino*, Lisboa, Alfa, 1990.
- REIS, Carlos, *Eça de Queirós*, Lisboa, Edições 70, 2009.
- REIS, Carlos, “Eça de Queirós do Romantismo à Superação do Naturalismo”, in Carlos Reis (dir.), *História da Literatura Portuguesa*, volume 5, *O Realismo e o Naturalismo*, Lisboa, Alfa, 2001, pp. 155-210.
- REIS, Carlos, “O Realismo e o Naturalismo: Ideologia, Temática e Estratégias”, in Carlos Reis (dir.), *História da Literatura Portuguesa*, volume 5, *O Realismo e o Naturalismo*, Lisboa, Alfa, 2001, pp. 15-25.
- REIS, Carlos, *Estatuto e Perspetivas do Narrador na Ficção de Eça de Queirós*, Coimbra, Almedina, 2ª ed. revista, 1981.

- REIS, Carlos e PIRES, Maria da Natividade, *História Crítica da Literatura Portuguesa*, vol. V, *O Romantismo*, Carlos Reis (dir.), Lisboa/São Paulo, Verbo, 2ª ed., 1999.
- REBELO, Luís de Sousa, “Psicologia das Personagens”, in A. Campos Matos (org. e coord.), *Dicionário de Eça de Queiroz*, Lisboa, Caminho, 2ª ed., 1993, pp. 768-775.
- ROCHA, Denise, “Tabu Social e Literário: o Romance da Rua das Flores (Eça de Queirós)”, in *Revista Fórum Identidades*, Itabiana: Gepiade, Ano 6, vol. 11, Jan. - Jun. de 2012, pp. 140-149.
- SANTANA, Maria Helena, “Upstairs-Downstairs: As Criadas, o Género e a Classe no Realismo Português”, in *O Século do Romance. Realismo e Naturalismo na Ficção Oitocentista*, Coimbra, Centro de Literatura Portuguesa, 2013, pp. 65-74.
- SEREJO, Lina Maria Henriques, *Três Retratos Femininos em Os Maias*, Lisboa, Universidade Aberta, 2001.

Sobre vida e/ou obra de Machado de Assis e de Eça de Queirós

- BERRINI, Beatriz, *Brasil e Portugal: A Geração de 70*, Porto, Campo das Letras, 2003.
- BERRINI, Beatriz (org.), *Eça e Machado: Conferências e Textos das Mesas Redondas do Simpósio Internacional Eça e Machado - Setembro de 2003*, São Paulo, EDUC, 2005.
- COSTA, Maria Velho da, *Madame: Sobre Textos de Eça de Queirós (Os Maias) e Machado de Assis (Dom Casmurro): Teatro*, Lisboa, Dom Quixote, 1999.
- GUALDA, Linda Catarina, “A Mulher Silenciada em O Primo Basílio e Dom Casmurro”, in *Baleia na Rede: Revista Online do Grupo Pesquisa e Estudos em Cinema e Literatura*, vol. 1, nº 5, Ano V, Novembro de 2008, pp. 34-50. Disponível em <http://docs.google.com> (consultado a 19-06-2011).
- LYRA, Heitor, “Eça de Queirós e Machado de Assis”, separata das *Actas de V Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiros*, vol. 4 Coimbra, Gráfica Coimbra, 1966.
- MORAIS, Sandra Cristina Fernandes, “Representações Femininas em *Ressurreição*, de Machado de Assis, e *O Crime do Padre Amaro*, de Eça de Queirós”, in Cristina Costa Vieira, Paulo Osório e José Henrique Manso (coord.), *Portugal - Brasil - África: Relações Históricas, Literárias e Cinematográficas*, Covilhã, Universidade da Beira Interior, 2014, pp. 319-339.
- ROSA, Alberto Machado, *Eça Discípulo de Machado? Formação de Eça de Queirós, 1875-1880*, ed. rev. e act, Lisboa, Presença, 1965.
- VIEIRA, Estela, *Interiors and Narrative. The Spatial Poetics of Machado de Assis, Eça de Queirós, and Leopoldo Alas*, Maryland, Bucknell University Press, 2013.

Sobre género feminino e mulheres oitocentistas

- DIAS, Maria Odila Silva, *Power and Everyday Life. The lives of working women in nineteenth-century Brazil*, Ann Frost (trad.), Cambridge, Polity Press, 1995.

- HIGONNET, Anne, “Mulheres e Imagens. Representações”, in Geneviève Fraisse e Michelle Perrot (dir.), *História das Mulheres do Ocidente*, vol. 4, *O Século XIX*, Cláudia Gonçalves e Egito Gonçalves (trad.), Porto, Afrontamento, ed. 528, 1994, pp. 325-349.
- JESUS, Maria Saraiva de, *A Representação da Mulher na Narrativa Realista-Naturalista*, Aveiro, Universidade de Aveiro, 1997.
- KNIBIEHLER, Yvonne, “Corpos e Corações”, in Geneviève Fraisse e Michelle Perrot (dir.), *História das Mulheres do Ocidente*, vol. 4, *O Século XIX*, Cláudia Gonçalves e Egito Gonçalves (trad.), Porto, Afrontamento, 1994, pp. 352-354.
- LEAL, Ivone, *Um Século de Periódicos Femininos: arrolamento de periódicos entre 1807 e 1926*, Lisboa, Comissão para a Igualdade e para os Direitos das Mulheres, Ministério do Emprego e da Segurança Social, Cadernos Condição Feminina nº 35, 1992.
- VAQUINHAS, Irene, *Senhoras e Mulheres na Sociedade Portuguesa do Séc. XIX*, Lisboa, Colibri, 2000.
- VAQUINHAS, Irene e GUIMARÃES, Maria Alice Pinto, “Economia Doméstica e Governo do Lar. Os Saberes Domésticos e as Funções da Dona de Casa”, in José Mattoso (dir.) e Irene Vaquinhas (coord.), *Maia, Círculo de Leitores e Temas e Debates*, 2011, pp. 194-221.
- LOPES, Ana Maria Costa, *Imagens da Mulher na Imprensa Feminina de Oitocentos: Percursos de Modernidade*, Lisboa, Quimera, 2005.
- OLIVEIRA, Lilian Sarat de, “Educação e religião das mulheres no Brasil do século XIX: conformação e resistência”, in *Fazendo Gênero 8 - Corpo, Violência e Poder*, Florianópolis, de 25 a 28 de agosto de 2008. Disponível em: www.fazendogenero.ufsc.br/8/sts/ST27/Lilian_Sarat_de_Oliveira_27.pdf.
- SILVESTRE, Paulo Armando da Cunha, *Vivências do Feminino no Final de Oitocentos - Representação da Mulher em alguns Romances e Periódicos da Época*, Lisboa, Universidade Aberta, 2009.
- SCOTT, Joan W., “A Mulher Trabalhadora”, in Geneviève Fraisse e Michelle Perrot (dir.), *História das Mulheres do Ocidente*, vol. 4, *O Século XIX*, Cláudia Gonçalves e Egito Gonçalves (trad.), Porto, Afrontamento, 1994, pp. 443-475.

Sobre personagem

- BARTHES, Roland, “L’ effet de réel”, in Roland Barthes, *Essais Critiques IV. Le Bruissement de la Langue*, Paris, Seuil, 1984, pp. 167-174.
- BAUDELAIRE, Charles, *O Pintor da Vida Moderna*, Teresa Cruz (trad.), Lisboa, Veja, 3ª ed., 2004.
- BAUDELLE, Yves, “Poétique des noms de personnages”, in Gérard Lavergne (textes réunis par), *Le Personnage Romanesque. Colloque International. 14, 15, 16 Avril 1994*, Nice/Paris, Association des Publications de la Faculté des Lettres de Nice / C.I.D. Diffusion, pp.
- BRAIT, Beth, *A Personagem*, São Paulo, Ática, 5ª ed., 1993.
- EDER, Jens, JANNIDIS, Fotis, and SCHNEIDER, Ralf, “Characters in Fictional Worlds: An Introduction”, in Jens Eder, Fotis Jannidis, Ralf Schneider (ed.), *Characters in*

- Fictional Worlds: Undersanting Imaginary Beings in Literature, Film, and Other Media*, Berlin/New York, De Gruyter, 2010, pp. 3-64.
- EZQUERRO, Milagros, “Les connexions du système PERSE”, in AA.VV., *Le Personnage en Question. Actes du IV Colloque du S.E.L. Toulouse - 1-3 Décembre 1983*, Toulouse, Université de Toulouse-Le-Mirail / Service des Publ. U.T.M., 1984, pp. 103-109.
- FORSTER, E. M., *Aspects of the Novel*, New York, Harcourt, Brace & World, 1927.
- GLAUDES, Pierre e REUTER, Yves, *Personnage et Didactique du Récit*, Metz, Centre D’Analyse Syntaxique de l’ Université de Metz, 1996.
- GOLDENSTEIN, Jean-Pierre, *Lire le Roman*, Bruxelles, De Boeck et Larcier, 1999.
- HAMON, Philippe, *Texte et Idéologie*, Paris, PUF / Quadriage, 1997.
- HAMON, Philippe, “Pour un statut sémiologique du personnage”, in Roland Barthes *et alii*, *Poétique du Récit*, Paris, Seuil, col. «Points», 1977, pp. 115-180.
- JOUE, Vincent, *L’ Effet-Personnage dans le Roman*, Paris, PUF, col.«Écriture», 2^a éd., 1998.
- MANSO, José Henrique Rodrigues, VIEIRA, Cristina da Costa, “A Redescoberta da visão em Vergílio Ferreira: *Aparição e Em Nome da Terra*”, in *Revista... à Beira*, Covilhã, Universidade da Beira Interior, Departamento de Letras, n° 1, out. de 2002, pp. 87-126.
- MIRAUX, Jean-Philippe, *Le Personnage de Roman: Genèse, Continuité, Rupture*, Claude Thomasset (dir.), Paris, Nathan, 1997.
- GULLÓN, Ricardo, *Psicologías del Autor y Lógicas del Personaje*, Madrid, Taurus, 1979.
- SARAMAGO, José, «Blimunda. Um Nome Habitado pelo Som Desgarrador do Violoncelo», *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, n° 731, 14 outubro de 1998, pp. 30
- STEINER, Georges, *Gramáticas da Criação*, Miguel Serras Pereira (trad.), Lisboa, Relógio D’Água, col. «Antropos», 2002.
- VALÉRY, Paul, “L’irrécit”, in *Tel Quel. Choses tues. Moralités. Littérature. Cahier B*, Paris Gallimard, 11^{ème} éd., 1941.
- VIEIRA, Cristina da Costa, *A Construção da Personagem Romanesca: Processos Definidores*, Lisboa, Colibri, 2008.
- ZERAFFA, Michel, *Personne et Personnage. Le Romanesque des Années 1920 aux Années 1950*, Paris, Klincksieck, 2^a tirage, 1971.

Sobre descrição

- HAMON, Philippe, *Introduction à l’ analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1981.
- HAMON, Philippe, “O que é uma descrição?”, Fernando Cabral Martins (trad.), in Françoise Van Rossum-Guyon, Philippe Hamon, Danièle Sallenave, *Categorias da Narrativa*, Lisboa, Vega, s/d, pp. 55-76.
- VIEIRA, Cristina da Costa, “Para uma Nova Tipologia da Descrição da Personagem Narrativa”, in *Estudos Literários*, n° 4, *Personagem e Figuração*, Carlos Reis (coord.), Coimbra, Centro de Literatura Portuguesa, 2014, pp. 123-171.

Bibliografia Geral

Outras obras literárias citadas

- BRANCO, Camilo Castelo, *Amor de Perdição (memórias de uma família)*, Porto, Porto Editora, 1997.
- CAMÕES, Luís de, “Sôbolos rios que vão”, in *Rimas*, texto estabelecido e prefaciado por Álvaro da Costa Pimpão, Coimbra, Almedina, 2ª ed., 2005.
- CAMPOS, Fernando Campos, *A Casa do Pó*, Lisboa, Difel, 1999.
- FLAUBERT, Gustave, *Madame Bovary*, Daniel Augusto Gonçalves (trad.), Porto Civilização, 2012.
- GARRETT, Almeida, *Viagens na Minha Terra*, Porto, Porto Editora, 2ª ed., s/d.
- HORÁCIO, *Odes*, Pedro Falcão (trad.), Lisboa, Cotovia, 2008.
- SÓFOCLES, *Rei Édipo*, Maria do Céu Zambujo Fialho (Introdução, tradução do grego e notas de), Lisboa, Edições 70, 1999.
- VERDE, Cesário, *Cânticos do Realismo e outros Poemas - 32 Cartas*, textos de Fialho de Almeida e Fernando Pessoa, Teresa Sobral Cunha (ed.), Lisboa, Relógio D’Água, 2006.

Sobre romantismo

- CARVALHO, João de Soares, “Eça de Queirós”, in AA. VV. *História da Literatura Portuguesa*, vol. 4, *O Romantismo*, Mem Martins, Alfa, 2003.
- CASTRO, Sílvio, “O romantismo brasileiro e o romantismo internacional”, in Sílvio Castro (dir.), *História da Literatura Brasileira*, vol. 2, Lisboa, Alfa, 1999.
- FRANÇA, José-Augusto, “Perspectiva do Romantismo Português”, in Óscar Lopes e Maria de Fátima Marinho (dir.), *História da Literatura Portuguesa*, vol. 4, *O Romantismo*, Mem Martins, Alfa, 2003.
- MONTEIRO, Ofélia Paiva, “O período literário romântico - unidade e diversidade,” in Óscar Lopes e Maria de Fátima Marinho (dir.), *História da Literatura Portuguesa*, vol. 4, *O Romantismo*, Mem Martins, Alfa, 2003, pp. 20-45.
- REIS, Carlos, “Eça de Queirós do Romantismo à Superação do Naturalismo”, in Carlos Reis (dir.), *História da Literatura Portuguesa*, volume 5, *O Realismo e o Naturalismo*, Lisboa, Alfa, 2001, pp. 155-210.
- REIS, Carlos e PIRES, Maria da Natividade, *História Crítica da Literatura Portuguesa*, vol. V, *O Romantismo*, Carlos Reis (dir.), Lisboa/São Paulo, Verbo, 2ª ed., 1999.

Sobre realismo e naturalismo

- JESUS, Maria Saraiva de, “A Difusão do Realismo e do Naturalismo em Portugal”, in AA. VV., *História da Literatura Portuguesa*, vol. 5, *O Realismo e o Naturalismo*, Lisboa, Alfa, 2001, pp. 27-40.

- MACHADO, Álvaro Manuel, “A Geração de 70”, in AA. VV., *História da Literatura Portuguesa*, vol. 5, *O Realismo e o Naturalismo*, Lisboa, Alfa, 2001, pp.55-72.
- MOISÉS, Massaud, *História da Literatura Brasileira*, vol. III, *Realismo*, São Paulo, Cultrix, 9ª ed., 1999.
- RIBEIRO, Maria Aparecida, *História Crítica da Literatura Portuguesa*, vol. VI, *Realismo e Naturalismo*, Carlos Reis (coord.), Lisboa/São Paulo, Verbo, 2ª ed., 2000.
- REIS, Carlos, “O Realismo e o Naturalismo: Ideologia, Temática e Estratégias”, in AA. VV., *História da Literatura Portuguesa*, vol. 5, *O Realismo e o Naturalismo*, Lisboa, Alfa, 2001, pp. 15-26.
- WATT, Ian, “Realismo e Forma Romanesca”, in Roland Barthes et alii, *Literatura e Realidade. Que é o Realismo?*, Tereza Coelho (trad.), Lisboa, Dom Quixote, 1984, pp. 13-50.

Sobre romance

- BAKHTINE, Mikhail, “Epopée et Roman”, *Recherches Internationales*, 76 (Paris, 3ème trimestre), 1973, pp. 5-39.
- BLOOM, Harold, *The Western Canon*, London, Papermac, 1996.
- CALAS, Frédéric, *Le Roman Épistolaire*, Paris, Nathan, col. «128», 1996.
- CASTELO, José Aderaldo, “Romance e Novela”, in Jacinto do Prado Coelho (dir.), *Dicionário de Literatura*, Porto, Figueirinhas Editora, 4ª ed., 1994, 1º vol., pp. 950-957.
- CHKLOVSKI, Viktor, “A Construção da Novela e do Romance”, in AA.VV., *Teoria da Literatura II - Textos dos Formalistas Russos Apresentados por Tzvetan Todorov*, Isabel Pascoal (trad.), Lisboa, Edições 70, col. «Signos», 1989, pp. 41-68.
- GENETTE, Gérard Genette, *Discurso da Narrativa*, Fernando Cabral Martins (trad.), orientação de Maria Alzira Aleixo, Lisboa, Vega, 3ª ed., 1995.
- GOLDMANN, Lucien, *Pour une Sociologie du Roman*, Paris, Gallimard, col. «Tel», 1995.
- EIKHENBAUM, B., “Sobre a Teoria da Prosa”, in AA.VV., *Teoria da Literatura II - Textos dos Formalistas Russos Apresentados por Tzvetan Todorov*, Isabel Pascoal (trad.), Lisboa, Edições 70, col. «Signos», 1989, pp. 69-84.
- FUSILLO, Massimo, *Naissance du Roman*, trad. de l'italien par Marielle Abrioux, Paris, Seuil, col. «Poétique», 1991.
- LUKÁCS, Georg, *Teoria do Romance*, Alfredo Margarido (trad.), Lisboa, Presença, 1920.
- MOISÉS, Massaud, *A Criação Literária. Introdução à Problemática da Literatura*, São Paulo, Edições Melhoramentos, 1975.
- ROBBE-GRILLET, Alain, *Pour un Nouveau Roman*, Paris, Galimard, col. «Idées», 1972.
- ROBERT, Marthe, *Roman des Origines et Origines du Roman*, Paris, Grasset, 1988.
- RICARDOU, Jean, *Problèmes du Nouveau Roman*, Paris, Seuil, col. «Tel Quel», 1987.
- TODOROV, Tzvetan, *Poética da Prosa*, Maria de Santa Cruz (trad.), Lisboa, Edições 70, col. «Signos», 1979.

- VALETTE, Bernard, *O Romance - Iniciação aos Métodos e Técnicas Modernas de Análise Literária*, Luís Serrão (trad.), Mem Martins, Editorial Inquérito, 1993.
- VALÉRY, Paul, in *Tel Quel. Choses Tues. Moralités. Littérature. Cahier B*, Paris, Gallimard, 11^{ème} éd., 1941.

Sobre comparativismo

- BERNHEIMER, Charles, “O Relatório Bernheimer, 1993. Literatura comparada na transição do século”, Maria Helena Serôdio (trad.), in Helena Buescu, João Ferreira Duarte e Manuel Gusmão (org.), *Floresta Encantada: novos caminhos da literatura comparada*, Lisboa, Dom Quixote, 2001, pp.17-36
- BUESCU, Helena Carvalhão, “Literatura Comparada e Teoria da Literatura: Relações e Fronteiras”, in Helena Buescu, João Ferreira Duarte e Manuel Gusmão (org.), *Floresta Encantada: novos caminhos da literatura comparada*, Lisboa, Dom Quixote, 2001, pp. 83-96.
- CLAUDON, Francis e HADDAD-WOTLING, Karen, *Elementos de Literatura Comparada - Teorias e Métodos da Abordagem Comparatista*, Luís Serrão (trad.), Mem Martins, Inquérito, 1994.
- ESCARPIT, Robert, *Sociologia da Literatura* [1958], Anabela Monteiro e Carlos Alberto Nunes (trad.), Lisboa, Arcádia, 1969.
- FOX-GENOVESE, Elizabeth, “Entre Elitismo e Populismo: Para onde vai a Literatura Comparada?”, Maria Helena Serôdio (trad.), in *Floresta Encantada: novos caminhos da literatura comparada*, Lisboa, Dom Quixote, 2001, pp. 27-36
- SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e, *Teoria da Literatura*, Coimbra, Almedina, 8^a ed., 1997.
- WELLEK, René e WARREN, Austin, *Teoria da Literatura*, José Palla e Carmo (trad.), Mem Martins, Publicações Europa-América, 5^a ed., s/d.
- ZIMA, Pierre, *Manuel de Sociocritique*, Paris, L'Harmattan, 2000.

Enciclopédias e outras obras de referência

- AA.VV., *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*, Lisboa/Rio de Janeiro, Editorial Enciclopédia, vol. XX, 1996.
- A BÍBLIA DE JERUSALÉM*, nova edição revista, São Paulo, Edições Paulinas, 4^a impressão, 1989.
- REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina M., *Dicionário de Narratologia*, Coimbra, Almedina, 5^a ed., 1996.